Rivista del Centro Sperimentale di Cinematografia

Bianco e Nero
Trimestrale
L. 8.000 (...)

Raymond Chow's
Golden Harvest Group
Distributed through
Golden Communications

Starring
Michael Hui Samuel Hui
With
Ricky Hui and Richard Ng
Written and Directed by
Michael Hui

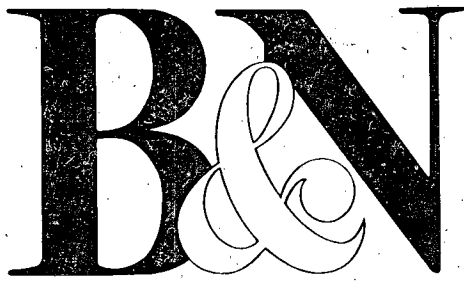
Raymond Chow
presents
MR. BOO!

Quando Zurlini parlava di/su Valerio Zurlini
Dal salotto al Soviet: il cinema russo prerivoluzionario
Il "modello" Spielberg-Lucas

N. III

1983

Gremese Editore

A.XLIV N.3 LUGLIO/SETTEMBRE 1983

RIVISTA DEL CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

GREMESE EDITORE

direttore
Giovanni Grazzini

vice direttore
Enrico Rossetti

direttore responsabile
Ernesto G. Laura, direttore del C.S.C.

comitato di direzione
Filippo Maria De Sanctis
Giovanni Grazzini
Ernesto G. Laura
Lino Micciché
Enrico Rossetti
Mario Verdone

collaboratore editoriale
Enrico Magrelli

copertina
progetto grafico di
Franco Maria Ricci

impaginazione
Fortunato Romani

direzione e redazione
C.S.C., via Tuscolana 1524, tel. 7490046/7491980

abbonamento a 4 numeri
Italia lire 25.000
estero $ 30
Pagamento a mezzo c/c postale N. 34663005
Intestato a Gremese Editore s.r.l. Roma

Bianco & Nero
Periodico trimestrale
N. 3 luglio/settembre 1983

Autorizzazione n. 5752 24 giugno 1960
Tribunale di Roma

Materiale fotografico degli archivi: *L'atalante, La rivista del cinematografo,* Titanus, Ceiad, Cic.

Fotocomposizione:
Photosistem - Via Alessandro Cruto, 8 tel. 5566195-5577672

SOMMARIO

SAGGI

LIBRI

Quando Zurlini parlava di/su Valerio Zurlini

a cura di Cesare Biarese

L'"occasione" di questa intervista nasce da un progetto di rilettura di alcuni registi che, pur avendo avuto una vita difficile all'interno del cinema italiano, hanno sempre mantenuto con dignità il loro statuto, piccolo o grande, di *autore*. E mi sembrava che Valerio Zurlini dovesse entrare a pieno titolo in questa categoria. L'intervista non fu corretta e integrata da Zurlini, come era sua intenzione. E io rimandai a un momento successivo (che poi non ci fu) una seconda serie di domande. Devo comunque dire che l'intervista era stata preparata tenendo conto di altre due molto ampie già pubblicate, da Jean Gili (*Le cinéma italien*, Union Générale d'Editions, 10/18, Paris 1978) e da Aldo Tassone (*Parla il cinema italiano*, Il Formichiere, Milano, vol. II, 1980), e va quindi letta come un ideale complemento.
Ho apportato al testo solo lievi correzioni di forma, cercando di mantenere il tono della conversazione e di filtrare, per quanto possibile, il fervore e l'amarezza che contrassegnavano sovente le risposte di Zurlini.

Valerio Zurlini

In un'intervista di qualche anno fa lei ha parlato della sua capacità di esprimersi col linguaggio cinematografico come di un dono, qualcosa di istintivo, di innato quasi, «qualcosa che preesisteva in me» — ha detto — prima di mettermi dietro la macchina da presa. E nel suo curriculum sembra mancare il momento dell'apprendistato: né una scuola in senso tradizionale, né quella scuola pratica che per molti è l'"assistentato". Ma dove *nasce allora il regista Zurlini?*

Io credo che per me l'apprendistato sia stato — dal 1945 fino alla prima immagine che ho girato, nel 1949 — l'aver passato tutti i miei pomeriggi al cinema. Andavo infatti a vedere molti film, dei buoni film, che a poco a poco imparavo a selezionare: ecco, non andavo al cinema così, tanto per passare due ore, ma andavo alla ricerca del film migliore, anche sulla scorta delle indicazioni di varie storie del cinema e dei movimenti che si erano creati attorno al cinema. Ricordo, per esempio, nel '45, il piacere di vedere dei film di Ford, che arrivavano da noi con un po' di ritardo... Era un'epoca di grandi fermenti: circolavano nomi nuovi, si cominciava a capire.

Quindi non è vero che non ho avuto un apprendistato. Sono passato attraverso l'apprendistato di quella grande moviola che è la sala di proiezione: ho continuato a vedere immagini, finché le regole dell'immagine, del linguaggio cinematografico, mi sono entrate in testa. Perciò, nel momento in cui mi sono messo per la prima volta dietro la macchina da presa, sapevo d'istinto — ma l'istinto non è solo un fatto naturale, viene anche dall'esperienza — come doveva essere l'immagine, come andava girato un campo-controcampo, perché un movimento di macchina andava fatto così... Avevo visto quelli dei grandi maestri del cinema.

Quali sono le letture giovanili che l'hanno particolarmente segnata, che le sono rimaste dentro? Io so, per esempio, che lei è considerato un "tolstoiano di ferro"...

Ci sono dei romanzi che non solo ho letto in un'età determinante per la formazione dell'individuo (che va, secondo me, dai 14 ai 25 anni), ma che ho poi continuato a leggere per tutta la vita: posso farle vedere la copia di *Guerra e pace*, ogni volta che lo leggo segno dietro la data; credo di essere arrivato alla 24ª lettura... Purtroppo questo costituisce un po' anche una paralisi, nel senso che, ancorandosi a certi grandi romanzi, si guarda poi con estrema sufficienza a quelli che vengono dopo. Ma questo è vero solo fino a un certo punto, perché oltre tutto Tolstoj, che è stato evidentemente *le livre de chevet* di sempre, c'è anche un'analoga esperienza con Dostoevskij, c'è un'analoga appassionatissima esperienza con l'unico romanzo italiano, *I promessi sposi*, altro *libre de chevet*, che leggo continuamente. E poi, se vogliamo, ci sono tutti gli incontri e i "visti e perduti" lungo la strada: c'è Conrad, molto; alcuni americani, da Conrad appunto a Melville, ma sempre un po' nella zona dei classici; i francesi, Stendhal, Flaubert, Balzac e altri. Ha sempre funzionato un po' in me questo ragionamento: perché leggere una cosa nuova quand'è così piacevole leggerne una vecchia? Questo non toglie che abbia avuto anni di lettura, diciamo, indiscriminata.

Le due radici sono comunque nel grande filone che parte dal romanzo ottocentesco...

Sì, proprio quello. È stato quello che mi ha formato alla base, almeno credo. Queste cose le devono dire gli altri.

Oltre alla letteratura, è nota la sua grande passione per l'arte. Ci sono delle emozioni intense che lei ricorda, degli incontri, delle passioni, giovanili o meno?

L'arte è stata un po' di casa nella mia vita, l'ho respirata subito: ho avuto la grande fortuna, nell'immediato dopoguerra, di essere amico di alcuni dei più grandi artisti italiani, da Giorgio Morandi a Otto-

ne Rosai, con il quale c'è stata una vera e propria amicizia; e poi Renato Guttuso, Alberto Burri, Mario Mafai; un grandissimo amico di oggi è Balthus... tutte persone con le quali ho condiviso lunghi giorni della mia vita. Insomma, ho sempre vissuto in mezzo a pittori e, per mia fortuna, in mezzo a grandi pittori.

Ci sono persone, avvenimenti, fatti culturali, incontri, ecc., oltre a quelli già menzionati, che possono servire a capire il suo cinema o che comunque hanno avuto una parte di rilievo nella sua formazione? Mi pare che, dopo l'arte e la letturatura, un terzo punto di riferimento potrebbe essere il teatro.

Infatti. Ho sempre ritenuto molto formativo l'anno passato al Teatro Universitario, di cui divenni, tra l'altro, insieme ad altre tre persone, condirettore. Quando vi andai ero completamente digiuno di tutto quello che si riferiva al teatro, alla scena, alla recitazione... e là imparai — pur senza l'insegnamento o l'esempio di maestri, ma attraverso l'impegno dei ragazzi che vi lavoravano — che cos'è l'insistenza per far recitare una scena, che cosa significa lavorare sull'attore. Proprio quest'esperienza teatrale giovanile — insieme a una certa consuetudine col Visconti di quegli anni, al Piccolo Teatro di Milano — mi ha aperto il problema dell'attore, per cui, bontà loro, molti riconoscono che i miei film sono sempre recitati bene. Se questo è vero (e non sta a me dirlo), certamente dipende da quella prima esperienza, perché mi ha insegnato che in fondo con un attore un dialogo è sempre possibile, che si può sempre influire su un punto di vista, che, attraverso prove, attraverso una certa insistenza, attraverso l'immagine oggettiva del personaggio, si può veramente ottenere molto dagli attori.

Possiamo forse approfondire un po' questo punto: vorrei capire meglio il suo lavoro con l'attore. Lei è molto direttivo, dà le intonazioni e fa vedere all'attore come deve muoversi oppure lo lascia abbastanza libero, dandogli solo delle indicazioni generali?

Dico sempre che sono io il primo spettatore di un film, quindi, sul set, mi sento già spettatore della scena che si gira. E chiedo sempre all'attore il massimo della verità. E, tra parentesi, sono un pessimo regista teatrale proprio perché vedo la recitazione come un fatto assolutamente vero, assolutamente naturale, mentre invece la recitazione teatrale ha alla base una convenzione, che io nel cinema rifiuto completamente. Di conseguenza sento quando la recitazione diventa falsa. Allora è un continuo stimolare l'attore a diventare più vero, più semplice, a non sovrabbondare, a non avere nessuna forma di narcisismo nella sua recitazione, a recitare pensando... Tutto questo diventa addirittura molto facile e molto stimolante, quando si ha coll'attore uno di quei misteriosi contatti un

po' sotterranei che ogni tanto i registi riescono a stabilire. Se si stabilisce questo contatto, il lavoro dell'attore diventa un interscambio tra regista e attore, e allora salta qualsiasi sistema, qualsiasi tecnica, non c'è bisogno che io gli faccia vedere o che lui mi faccia vedere: diventa una simbiosi completa e perfetta. Nel caso che questo non si verifichi e che l'attore si trinceri nel suo professionismo, la mia funzione diventa di controllo e di stimolo: allora posso a volte intervenire a far vedere come si può dire una battuta. Ma il compito principale è sempre di stimolarlo continuamente verso la verità, verso la ricerca della semplicità. Quando invece non ho proprio niente a che vedere con un attore, il mio diventa purtroppo un lavoro di montaggio: tolgo quello che non va bene. E ho dei film in cui certi attori fanno un'ottima figura unicamente perché si è tagliato un po' prima e un po' dopo quel pezzettino di pellicola che veniva poi stampato, perché prima c'erano dei disastri.

Può portare l'esempio di un attore con cui c'è stata una particolare affinità, un attore del primo fra i tre tipi da lei descritti?

Jacques Perrin. Con Jacques si è arrivati addirittura a uno scambio di vita, nel senso che a un certo punto ci somigliavamo, essendo diversissimi come carattere. Ma io avevo una grande influenza su di lui e lui m'incantava ogni volta che recitava. Jacques, secondo me, è il più grande attore europeo, perché riesce ad essere assolutamente vero in ogni momento, se appena è controllato. Se non è controllato può naturalmente avere i suoi errori; ne ho visti, e non pochi. Ma quando è controllato, se sente il ruolo e s'immedesima nel personaggio, riesce a fare cose miracolose, proprio perché è tutto vero, non è mai falsato, non ha mai retorica. E non parlo solo dei miei film in cui è bravissimo, e lo so. Ma, per es., del film di Schoendorffer, *La 317ème section*, dove Jacques interpreta il giovane ufficiale uscito da Saint-Cyr che muore in Indocina, un personaggio splendido. Sono certo che Jacques ha studiato il personaggio: sarà andato a osservare tanti giovani ufficiali, li avrà seguiti per vedere come portano i guanti, come camminano, ecc.

Se non sbaglio è stato proprio lei che ha scoperto e lanciato Perrin. Come vi siete conosciuti?

Ci siamo incontrati per caso in un corridoio e per caso sono venuto a sapere che era allievo di una scuola di recitazione. Ma Jacques sarebbe venuto fuori comunque. Anzi mi meraviglio che un attore del suo calibro non abbia "sfondato". Ma c'è da dire che Jacques è stato un po' condizionato da una fisico molto particolare. Inoltre l'attività di produttore, un ruolo nel quale lo vedo molto bene, è andata un po' a scapito della sua carriera d'attore. Purtroppo il cinema è quello che è, in tutta Europa, cioè un disastro, altrimenti Jac-

ques sarebbe un grandissimo produttore, il produttore ideale, perché ha una visione totalmente europea del cinema.

Torniamo ancora un attimo al teatro. Vuol parlare delle sue regie teatrali, anche se non ama molto fare il regista di teatro?

Mah, io non amo molto l'esperienza teatrale, perché, pur fatta in condizioni sempre un po' particolari, per esempio con un teatro di Brusati...

...Brusati è entusiasta della sua regia di Pietà di novembre.

Bontà sua, gli rispondo, perché la regia era una regia corretta, disciplinata, molto attenta, bella da vedere, ecc., però io ho sempre bisogno di un qualcosa che faccia da tramite con l'attore. La macchina da presa è un tramite ideale, perché spezza le velleità dell'attore. L'attore non è mai uno strumento, è sempre una forte personalità, che ha quindi le qualità della forte personalità, ma anche le intemperanze. Ora, nel cinema, alla presenza della macchina da presa, l'attore si sente come davanti a un testimone e quindi si mette di più al servizio della storia e del personaggio che deve interpretaare. Nel teatro invece l'avvenimento molto spesso è costituito soprattutto dall'attore. Allora succede, o può succedere, che l'attore prevarica lo stesso autore, oppure che il regista dà all'attore delle indicazioni (sovente anche sbagliate) che egli, al momento dello spettacolo, fiutando gli umori della platea, decide di disattendere, per adattarsi al pubblico... Sento come mia la geometria immutabile del cinema, che mi permette di vedere, anche dopo 50 anni, un film esattamente come lo avevo girato, anche con tutti i suoi errori naturalmente. Come posso dunque amare una cosa che varia di sera in sera? No, non sono un regista teatrale. Avrei forse potuto esserlo, ma me ne manca la sfacciataggine. Sono troppo timido, ho troppo rispetto del rapporto tra gli uomini per prevaricare. Non ho volontà di potenza. È strano, dicono che generalmente chi fa il mestiere di regista non fa altro che coltivare una volontà di potenza. Direi che questo è un difetto che non mi appartiene.

Lei ha realizzato praticamente otto lungometraggi in 26 anni e da 5 anni è, come si dice, "inattivo". Questo è dovuto a una sua esigenza, a un suo ritmo di lavoro oppure dipende anche da difficoltà esterne e indipendenti dalla sua volontà?

Mah, guardi, in 26 anni io avrei certamente fatto 13 film, forse 14, uno ogni due anni sento che avrei potuto benissimo farlo, tanto è vero che li ho anche preparati. Se questo non è avvenuto, è perché siamo in un paese assolutamente incivile per quanto riguarda il cinema. Quante volte mi sono sentito rifiutare un copione da un produttore con queste parole: «È bellissimo, ma non si può fare!» E

non era per una questione di costi: erano come intimiditi di fronte all'ambizione, alla stessa cura dei copioni, per cui si vedeva che dovevano essere fatti in quel modo e non in un alro. Quindi non sono mai stato un regista che ha trovato il produttore facile, l'ho sempre trovato con difficoltà. Lombardo ha creduto molto in quello che facevo e mi ha sempre seguito, con me non si è mai comportato male come produttore. Ma anche Lombardo, per esempio, pur senza intervenire direttamente, l'ultima volta che ho lavorato con lui (*La prima notte di quiete)*, mi ha messo in una situazione difficile, facendo sì che un bel copione diventasse un brutto film, o perlomeno un film mediocre. Bastava girare il copione cosí com'era scritto e sarebbe venuto fuori un bel film. Poi, sa,... i produttori italiani si chiamano Carlo Ponti: lei può immaginare di avere un colloquio con Carlo Ponti, un dialogo con Carlo Ponti?

Lei ha fatto anche lo scenografo e il costumista...

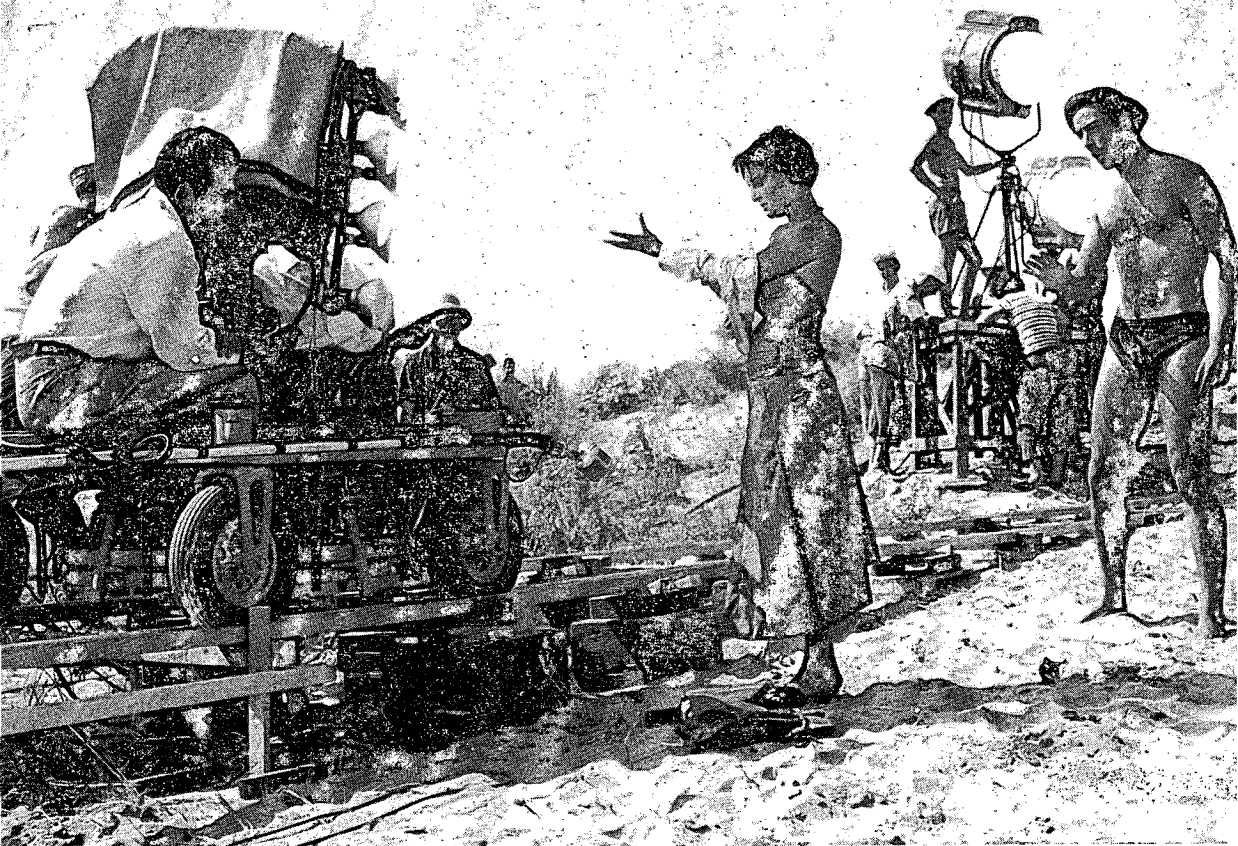
Sì, una lontana avventura con Mario Landi, una persona alla quale devo molto. E sono contento di riconoscerglielo qui, perché in fondo da lui ho imparato molte cose, e anche una certa disinvoltura nel muovermi su un palcoscenico... Mario ha forse anche dei difetti, ma ha delle grandi qualità: "naviga" molto bene; è un uomo attento, spiritoso, che non sta a sentire delle cose inutili; con gli attori ha un rapporto paziente, ma fino a un certo punto. Purtroppo è un uomo che ha reso molto meno di quello che le sue qualità potevano suggerire. Per tornare comunque alla domanda, lo scenografo e il costumista lo feci nel 1948 per uno spettacolo appunto di Mario Landi, che comprendeva *A porte chiuse* di Sartre, diretto da Daniele D'Anza e *L'imperatore Jones* di O'Neill.

E veniamo finalmente al cinema, ai film. Possiamo partire, cronologicamente, dai documentari. M'incuriosisce in particolare Stazione Termini.

Stazione Termini è certamente il migliore documentario che abbia fatto, anche se ce ne possono essere altri più "belli" o più "impegnati". Fu girato in pochissimo tempo, dopo l'inaugurazione della nuova stazione. Uno strano istinto mi portò a girare sempre in una stessa ora della mattina, proprio alle prime luci dell'alba, dalle cinque alle sei, senza seguire nessuno schema: entravo in stazione e quello che vedevo filmavo. Mi sembrava di mettere l'obiettivo sulla verità. L'attrezzatura era ridotta al minimo: due o tre lampade, (ma solo in certi momenti), niente carrello, il suono naturale in presa diretta (e senza musica). Erano pezzettini di vita presi alla stazione, uno strano spaccato che a me piaceva molto.
Soldati in città è un documentario toccante, molto semplice credo, sulla libera uscita dei soldati in una città come Roma. *Pugilatori* è

un documentario molto solidale nei confronti di quei ragazzi, per lo più cascherini di fornaio, che al pomeriggio vanno a inseguire questo assurdo sogno di gloria che è la vittoria nel pugilato. *Serenata da un soldo* cercava di capire che cos'era e com'era organizzata l'"industria" dei pianini di Barberia. Generalmente si pensa che ogni suonatore ha un pianino di sua proprietà e se ne va in giro senza dover rendere conto a nessuno. No! C'era un datore di lavoro e dei suonatori reclutati. Allora — siamo all'inizio degli anni Cinquanta — il "padrone" abitava dalle parti del cimitero, in una strana casa, nella quale abitavano anche i suonatori, quando non avevano una propria baracca. Al mattino si presentavano tutti in una specie di rimessa, prendevano il loro piano di Barberia e si spargevano per la città. Allora stava nascendo la città industriale, stava nascendo la periferia, questa grande periferia verso il Salario, la Batteria Nomentana... ed era molto interessante cercare di capire cosa c'era dietro questa gente. Un ambiente incredibile, sordido! Come la maggior parte dei documentari che ho fatto l'ho visto una volta sola, la copia campione, e poi non l'ho più rivisto.
I blues della domenica è un documentario sulla diffusione del jazz in Italia, e precisamente sulla "Roman New Orleans Jazzband". Era molto presuntuoso come documentario — una presunzione innocente, se vogliamo — perché fondeva testi derivati da poeti negri (mi ricordo che lo speaker era Gerardo Guerrieri) con un jazz molto ben eseguito, ma non molto autentico, perché in fondo era un jazz romano... Ma in quegli anni, sa, tutto aveva diritto di cittadinanza.
Il "mercato delle facce" è quello strano mercato, che allora era il Sindacato dello Spettacolo, in via Aurora, nel quale i registi andavano a scegliere i generici. Tutto il documentario si svolge in una stanza, mentre avviene la scelta, da parte di alcuni registi — tra cui Gianni Franciolini, Francesco Rosi, Franco Zeffirelli (allora assistenti di Visconti) — delle facce che dovevano servire per *Bellissima* o per un altro film di Visconti. Oggi certamente il documentario lo farei in modo diverso, ma allora noi — parlo di tutti i documentaristi di quel periodo — volevamo affermare attraverso il cortometraggio la nostra capacità di affrontare quell'impegno maggiore, che doveva essere il lungometraggio, e quindi tentavamo di racchiudere in dieci minuti una piccola storia. Nel *Mercato delle facce* c'erano addirittura tre o quattro piccole storie.

E Sorrida... prego!*, che cos'è?*

È un piccolo cortometraggio dedicato a un personaggio curiosissimo, che si chiamava Max, un povero gentile fotografo, che vivacchiava, così, con un piccolo studio — nello stile un po' del Bragaglia futurista — in via Sistina. Tra l'altro Max somigliava anche fisicamente e si vestiva come Anton Giulio Bragaglia. Avevo fatto

Si gira in esterni *Le ragazze di San Frediano.*

anch'io le fotografie della prima comunione, della tessera, ecc., e mi era rimasto impresso in testa questo strano personaggio, un po' misterioso, un po' altezzoso... una copia di Bragaglia. E allora girai *Sorrida... prego!* Quando poi uscì, ebbe anche un certo successo e Max mi raccontò anni dopo — adesso credo che non ci sia neanche più, povero Max — che per lui era stato una vera e propria fortuna, perché molte persone l'avevano visto ed erano andate poi a farsi fotografare da lui. Insomma, avevo contribuito ad aumentare il suo giro d'affari...

Come vede la situazione del documentario oggi?

Non so, ho l'impressione che la maggior parte del documentario sia passato alla televisione. E ne vedo di bellissimi, per esempio nella forma di *reportage.* Oggi, chi vuol raccontare per il cinema, può cominciare benissimo con la televisione.

Qual è stato il suo impatto con l'industria cinematografica al momento di realizzare il primo lungometraggio? Quali sono state le principali difficoltà?

Le difficoltà sono state poche all'inizio, perché le persone con le quali ho avuto il primo incontro cinematografico sono state Guali-

no e Gatti, della Lux Film, cioè un grande finanziere umanista e un grande tecnico musicologo, quindi c'era un ampio terreno d'intesa. L'unica cosa spiacevole nel primo rapporto con la Lux fu il fatto che mi tennero "a bagno maria" per un anno, a presentare progetti su progetti, nessuno dei quali andava mai bene... Poi venne da loro la proposta di fare *Le ragazze di San Frediano,* che io accettai un po' *obtorto collo,* ma, oggi devo dire, sbagliando radicalmente. Infatti ho rivisto il film sei mesi fa — e non lo rivedevo da quando l'avevo fatto — e avevano certamente ragione loro, perché il film non è invecchiato di un'ora: non dico che sia bello, né che sia brutto, ma è un film stranamente fatto con una grande partecipazione, con molta freschezza, per cui non sente proprio l'età. Se lei va a vedere oggi una commedia all'italiana, può vedere che il mio film, che ha quasi trent'anni, non ha nulla da invidiare sia tecnicamente che come disegno dei personaggi e recitazione.

Ricorda qualcuno dei progetti che allora non passarono?

Pensi che molti erano anche progetti possibilissimi. Intanto proposi *Lord Jim* di Conrad, perché era un mio grande pallino. Allora non avevo, in fondo, il senso critico, per capire che *Lord Jim* lo doveva fare un anglosassone (tra l'altro, gli americani l'hanno poi fatto molto peggio di come probabilmente l'avrei fatto io...). Poi proposi una versione di *Addio alle armi,* i cui diritti di *remake* non costavano assolutamente niente. Ma, sa, erano tutti un po' diffidenti, non volevano affidarmi cose troppo ambiziose. Volevano una piccola cosa per vedere come sarei stato capace di cavarmela.

L'attuale ritorno a Hemingway — lei si sta preparando infatti a girare Di là dal fiume e tra gli alberi *— ha qualche relazione...?*

...No, anzi, le dirò che *Addio alle armi* è un libro che non amo molto. Premetto anche un'altra cosa: io non amo molto Hemingway. L'unica cosa che forse mi avvicina a lui... è la barba... Nient'altro. Lo trovo esteriore. Solo due suoi libri mi piacciono molto: *Fiesta* e *La festa mobile,* mentre trovo proprio brutti, per esempio, *Per chi suona la campana* o *Avere e non avere. Addio alle armi* mi incanta per certi momenti stendhaliani, per esempio le due pagine che precedono l'inizio del racconto della rotta di Caporetto sono splendide, vi spira una certa aria da Alto Veneto. Del resto tutte le descrizioni in Hemingway sono molto belle. Ma la storia d'amore fra il protagonista e l'infermiera inglese mi lascia del tutto indifferente. Sarebbe tutta da reinventare. Purtroppo noi non siamo in condizioni di capire Hemingway, perché, come diceva giustamente Faulkner, la grande qualità di Hemingway è quella di essere uno stilista. E uno stilista non può essere letto in traduzione, se ne perdono tutte le sfumature.

Perché allora voler fare Di là dal fiume e tra gli alberi?

Avendo letto di recente il romanzo, voglio tentare due ipotesi: la prima è che lei voglia assumere la vita militare, con al centro la figura del colonnello Cantwell, così stanco e disilluso, come una metafora della vita tout court*; la seconda è che il sentore di morte, presente nelle pagine di questo libro di Hemingway, abbia qualcosa a che vedere con la sua scelta.*

Può darsi che queste ipotesi corrispondano a una verità, correggendole però, e gliele posso correggere. Ma le faccio intanto una genesi realistica, anche se mi rendo conto che una spiegazione in chiave realistica non può da sola giustificare l'accettazione di un film, tanto più per me, che rifiuto qualsiasi proposta che non mi piaccia.

Anzitutto, una storia di Hemingway, con l'aria che tira, non si può certo rifiutare. Come si fa a dire di no a un romanzo di Hemingway, quando vedo che la gente insegue disperatamente le piccole stupidissime commediole? Mi sembrava un'offesa addirittura. Anche perché Hemingway era uno spunto piccolissimo, con venti bellissime pagine all'inizio, cinquanta bellissime pagine in chiusura, e dentro una storia falsa, sgangherata, assurda, autobiografica ma ipocrita, che si poteva quindi maneggiare anche con un po' di disinvoltura. Non solo, ma forse rintracciare la verità della storia, dato che *Di là dal fiume e tra gli alberi* mette in romanzo una storia che è veramente avvenuta, raccontandola con reticenze, pudori, narcisismi stupidi, con la figurazione assurda di questo colonnello che non si occupa d'altro che di raccontarsi e la ragazza che vuol sapere le operazioni militari... una cosa tremenda. Ecco, si poteva tentare di vedere che cosa era successo nella realtà, non la pedissequa verità, ma una verità ideale in un rapporto del genere. Ed è proprio quello che ho cercato di fare, a volte sfiorando molto da vicino la verità reale.

Rossana Podestà e Antonio Cifariello in *Le ragazze di San Frediano.*

La vita militare? No. La vita militare non si pone per me come un parametro di un discorso più grande. La vita militare, o meglio, la vita di guerra, ha per me il fascino che ha per tutti quelli che hanno fatto la guerra. Io l'ho fatta a 17 anni la guerra: è un'impronta che ti segna per tutta la vita. Non dimentichiamo che la seconda guerra mondiale — sia pure in un campo così piccolo, mediocre, relativo, come è stato il fronte italiano — fa parte della più grande avventura mai vissuta dall'umanità, persino più grande della venuta di Cristo in terra, perché un avvenimento che provoca 58 milioni di morti, è una cosa che sconvolge completamente la storia. Aver fatto parte — nell'angolo più infinitesimale, più piccolo, più balordo, più banale, ma comunque presente — di questa immensa ruota che si è mossa, costituisce per forza di cose un avvenimento che non si di-

mentica più. Quindi, senza arrivare a significati diversi, più generali, il ricordo di quella vita ha esercitato ed esercita un indubbio fascino su di me.
L'odore di morte, eh..., l'odore di morte me lo porto un po' addosso, è vero. E può darsi che quell'odore abbia influito decisamente sulla mia accettazione del film.

Torniamo alle Ragazze di San Frediano. *Gli sceneggiatori erano Benvenuti e De Bernardi, ai quali lei fece poi nuovamente ricorso per* La ragazza con la valigia *e* Le soldatesse.

Era praticamente il loro debutto, perché Benvenuti era stato un po' il braccio di altri sceneggiatori per piccoli film di Macario, ad esempio, e aveva anche steso dei testi per riviste di varietà. Ma il primo vero film di Benvenuti e De Bernadi è proprio *Le ragazze di San Frediano.*

Fu lei a sceglierli?

Sì, e c'è anche una ragione precisa. Benvenuti non era un nome sconosciuto nel cinema; era uno di quei giovani che si stava avvicinando alla porta principale. Il caso voleva che fossimo amici d'infanzia e che in fondo Benvenuti avesse sempre esercitato su di me un grande fascino, perché è un uomo molto affascinante (e speriamo che l'età non gli abbia tolto qualcosa): libero, divertente, vagabondo, vigliaccone, bugiardo, simpatico, generoso... una marea di qualità e di difetti. E insieme con De Bernardi fece una sceneggiatura che, anche in quel momento e pur essendo io lontanissimo dal loro mondo, mi sembrò eccezionale, come in effetti era. Più bella la sceneggiatura del film! Ma con Benvenuti avrei continuato a lavorare per tutta la vita. È lui che... La collaborazione con me era per lui troppo impegnativa, nel senso che io ero un regista scomodo, lo costringevo — e lui lo rimpiange — a tirar fuori la parte migliore di sé, sia Piero che Leo, perché dico Benvenuti, ma nello stesso tempo parlo anche di De Bernardi. Li costringevo sempre a un lavoro assolutamente di prima mano, non gli lasciavo passare mezza pagina che fosse sbagliata. E Leo lo sa benissimo questo. Per cui, con molto rimpianto, ha deciso che doveva camminare anche per altre strade.

Antonio Cifariello e Marcella Mariani in *Le ragazze di San Frediano*

C'è un altro nome di rilievo nel film, Gianni Di Venanzo, che probabilmente allora non era ancora famoso.

Era uno dei suoi primi film. In bianco e nero è un operatore che non nascerà mai più, per quanto, anche lavorando col colore, ha fatto *Giulietta degli spiriti,* con una fotografia straordinaria.
Gianni Di Venanzo, se l'Italia fosse l'America, sarebbe stato un nome come Gregg Toland, ecco, veramente un inventore della foto-

grafia. Guardi oggi proprio *Le ragazze di San Frediano,* per esempio, che pure non è certamente il film in cui ha dato il meglio di sé (anche perché il tema stesso non lo richiedeva): ebbene, Di Venanzo trovò un tipo di fotografia che era drammatica e brillante allo stesso tempo. Un operatore indimenticabile. Magari ce ne fossero!

Come accolse il film Pratolini?

Male. E aveva, dal suo punto di vista, ragione.

Le aveva lasciato mano libera?

Il problema non si pose in questi termini, perché neanch'io me la volevo prendere. La verità è che io ero estraneo al testo di Pratolini, come in fondo dichiararono la loro estraneità sia Benvenuti che De Bernardi. Io rimasi in attesa di un copione che fosse bello da girare: me lo fornirono appunto Benvenuti e De Bernardi, ma *lontano* dal mondo di Pratolini, perché *Le ragazze di San Frediano,* parlo del libro, sta a Pratolini come uno scherzo sta di fronte a un grande scrittore. È un tipico episodio di riposo. Nello *Scialo* invece c'è tutto Pratolini: allora, nella sceneggiatura (che è pronta, anche se il film non si farà forse mai) non ho cambiato una parola, c'è una fedeltà assoluta al testo. Anzi, sia per *Cronaca familiare* che per *Lo scialo* ho stimolato Pratolini a rivedere il testo e a tirare fuori anche le cose un po' più segrete che gli erano rimaste dentro.

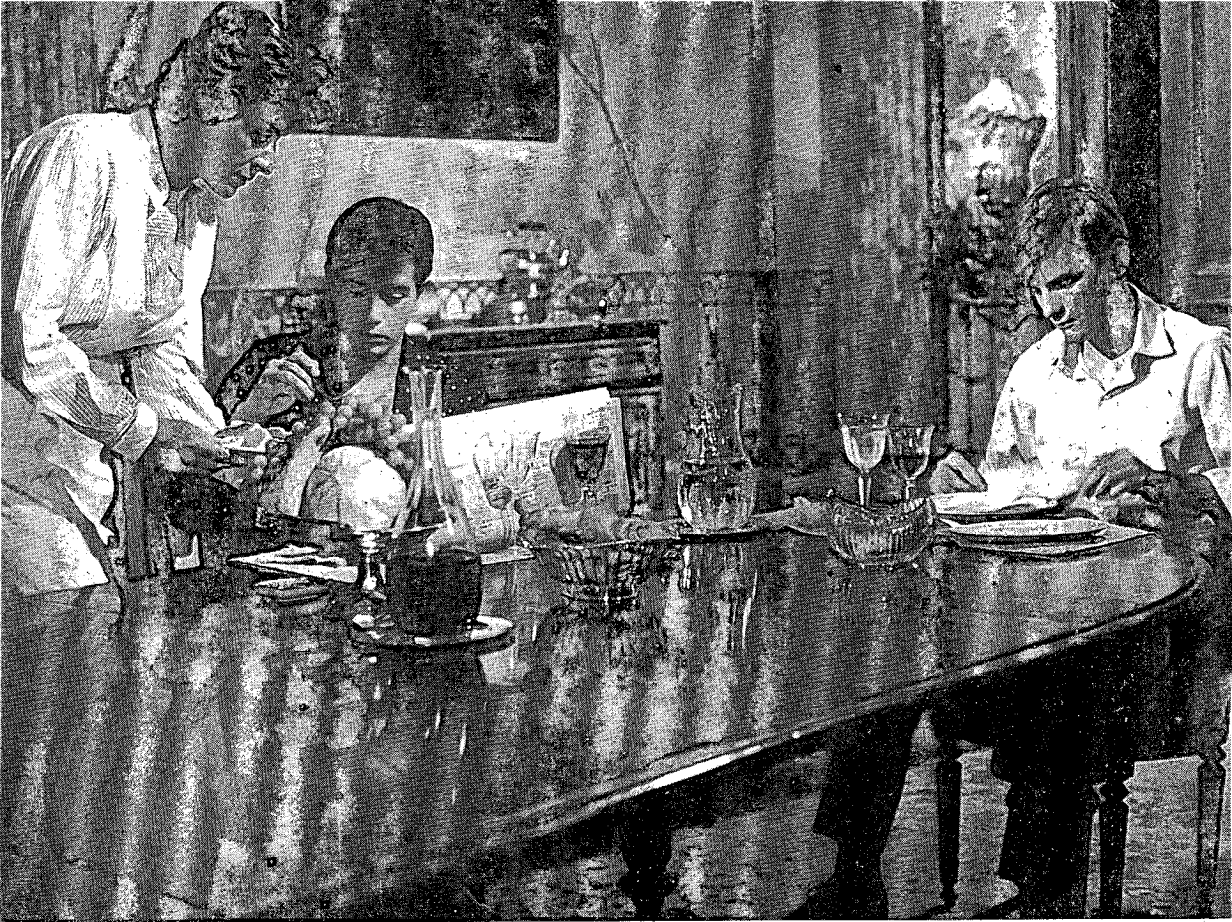
Tra Le ragazze di San Frediano *e* Estate violenta *passano quattro anni. Che cosa fece nel frattempo? Lavorò ad altri progetti?*

Ci fu *Guendalina,* che mi fu sottratto, dico proprio sottratto, in un modo molto antipatico. Questo fatto determinò una stasi nella mia carriera, che riempii scrivendo *La ragazza con la valigia,* scritto prima di *Estate violenta.*

Fu poi soddisfatto del film realizzato da Lattuada?

No. Non era neanche possibile. Gli sono grato di aver importato quella che è stata la mia compagna per dieci anni... Poi forse, rivedendolo oggi, chi lo sa... forse sarà anche migliore... Allora la sceneggiatura era infinitamente più bella. Come spesso sono i copioni rispetto al film, perché una sceneggiatura è scritta in libertà.

Come nacque Estate violenta*?*

Estate violenta precede di pochi mesi o forse un anno altri film che si rifacevano al 1943. Forse la "trovata" fu quella di riprendere un argomento che era stato messo a tacere nel cinema. Infatti, all'immediato dopoguerra, un periodo ricco di film appunto sulla guerra, la resistenza, ecc., era subentrato un periodo in cui queste cose non erano più gradite al potere, e allora silenzio: si cominciò pro-

Una scena, con Jacques Perrin, di *La ragazza con la valigia.*

prio a fare "la cura dell'oppio", anche se non lo si dichiarava apertamente, dicendo: "Non si devono fare film su quel periodo". No. Si scoraggiava, lentamente. Forte della costante lettura tolstoiana (scusi la presunzione, ma è involontaria, è come citare degli esempi), per cui una storia privata acquista molto più rilievo, una prospettiva e una profondità, e diventa anche molto più sfaccettata, se ha alle spalle un grande avvenimento storico, io cercai di ricordarmi un'ultima stagione della guerra, prima che scoppiasse la guerra civile, l'ultima estate, nel '43, così come l'avevo vissuta io, a Riccione, dov'ero in vacanza. Anche se il film non è poi affatto autobiografico. Ripeto, la genesi di questo film deve molto alla grande lezione tolstoiana: prendete una storia privata, mettete sullo sfondo un grande avvenimento pubblico e la storia acquisterà una dimensione.

Le ragazze di San Frediano, *anche se aveva delle ombrosità, degli scarti di umore e una certa malinconia di fondo, era tutto sommato una commedia, un genere che lei non ha più ripreso...*

Ma, se vogliamo, anche *La ragazza con la valigia,* parte con i moduli della commedia, che si trasformano poi via via in toni più disperati.

Con Estate violenta *cominciano a delinearsi più nettamente il mondo e lo stile di Zurlini, e vengono in primo piano quei temi che saranno poi caratteristici del suo cinema: la precarietà dei sentimenti, la fuga della vita, l'andare verso la morte. Mi sembra che siano delle costanti.*

Involontarie, sa, non è che io mi metta a tavolino dicendo: "voglio far questo". No. Si vede che qualche cosa mi spinge la mano in quella direzione.

In particolare i rapporti d'amore sono sempre molto precari...

Non ho mai visto un rapporto d'amore che non fosse precario!

Da che cosa fu determinata la scelta di Trintignant?

Dal caso. Io non sapevo chi fosse Trintignant. Vidi questa bella faccia in un ufficio di un agente di attori e me lo presi subito. Mi era molto simpatico. In quel momento era appena stato smobilitato e cercava di reinserirsi nel teatro e nel cinema. Veniva da una sola significativa esperienza di cinema, con Vadim per *Et Dieu créa la femme,* a fianco della Bardot, con la quale aveva anche avuto una storia. Non sapevo niente di lui, non avevo visto niente di lui. Mi colpirono i suoi occhi così intensi.

Passiamo alla Ragazza con la valigia, *che rimane forse a tutt'oggi il suo film più "famoso", più conosciuto dal grande pubblico.*

Un po' a torto. Non è che non lo ami, lo amo moltissimo, ma ci sono perlomeno due film di gran lunga superiori. Però è vero che uno non è mai il migliore giudice di quello che fa.

Da dove esce la figura di Aida?

Nasce da un incontro del tutto casuale con una persona diventata poi famosissima, ma che allora era una mannequin di una piccola casa di moda e che era innamorata di un vigile urbano. Un giorno l'accompagnai in macchina — ero con Rinaldo Ricci e Mario Missiroli, con i quali stavo lavorando a *Guendalina* — da Milano verso i laghi. Lei cominciò a raccontarci delle cose della sua vita che erano talmente toccanti e allo stesso tempo incredibili, che il personaggio era lì. Non c'era bisogno di modificarlo. Si trattò solo di inserirlo in una storia puramente di invenzione (lei che viene scaricata dal fratello maggiore e va col fratello minore). Confluisce nel film anche una certa immagine di "giovani bene" della provincia settentrionale italiana, ma dico "bene" in senso serio, proprio educati, un po' pigri nello studio... Ecco, questo cocktail di cose diede luogo alla *Ragazza con la valigia,* che deve comunque molto all'intervento di Benvenuti, perché Leo in questo film ha lavorato in gran parte da solo.

Claudia Cardinale e Romolo Valli in *La ragazza con la valigia.*

Quale fu allora l'apporto di Medioli e Patroni Griffi, che figurano anche tra gli sceneggiatori?

Mi aiutarono molto all'inizio, discutendone insieme, a definire il personaggio di Aida e quello di Lorenzo. Anzi il personaggio del ragazzo fu, mi pare, proprio in parte impostato da Medioli, che somigliava al ragazzo, come potevo somigliarci io al tempo di Parma o della mia adolescenza. Se vogliamo fare attribuzioni più precise, ecco, direi che Medioli lavorò più sul ragazzo mentre Patroni Griffi tracciò qualcosa della ragazza. Ma, ad essere sinceri, la parte predominante e creativa del film appartiene a Leo, al di là del fatto, certo, che la storia è mia, l'ho intuita io.

La ragazza con la valigia *deve molto anche alla scelta azzeccata dei due protagonisti: di Perrin abbiamo già detto. Perché Claudia Cardinale?*

Claudia la prendemmo perché era la ragazza su cui si puntava allora. Non volli nemmeno farle un provino, per un motivo molto semplice: fisicamente andava abbastanza bene, un provino, nel 90% dei casi, scoraggia. E allora mi tuffai così: un calcio nel sedere e buttati in mare. Il risultato mi diede ragione. L'accostamento a lei fu *lentissimo,* i primi due giorni di riprese furono angosciosi: il pri-

mo giorno venne solo a vedere, ma non lavorava, mentre il secondo giorno doveva incominciare a lavorare. Mi ricordo che il primo ciack con lei lo battemmo alle otto, tanto io avevo paura di aggredire il personaggio e tanto lei aveva paura. Però la scena nel frattempo era stata tutta girata su Jacques, Claudia quindi dava le battute di spalle, non la si vedeva, ma nello stesso tempo maturava. Quando girammo con lei il risultato era già ottenuto. E il giorno dopo non ci furono più problemi.

Non aveva pensato allora a utilizzare la voce di Claudia Cardinale?

Si sarebbe potuta utilizzare la voce, se Aida fosse stata una tunisina, perché non era questione di voce "non bella": è che lei allora era un'attrice di lingua francese, tanto è vero che il film fu girato in francese. Claudia era in grado naturalmente di parlare italiano, ma era un italiano tradotto dal francese e con forti inflessioni francesi. Ancora oggi dice: «Sì, lo ho gustato», un francesismo per dire «l'ho assaggiato»...

La ragazza con la valigia *mi sembra un film abbastanza straziante, perché, al di là delle difficoltà contingenti, c'è un qualcosa di più che impedisce ai due protagonisti di incontrarsi, di stare insieme. Ecco, non è solo la differenza di età e di classe — anche se ovviamente ha una notevole importanza — a fare ostacolo. Sembra di avvertire qualcosa di ontologico, quasi...*

Valeria Morriconi e Lea Massari in *Le soldatesse*

Non ci s'incontra. Un divieto diverso, un divieto superiore, esistenziale, lo impedisce. È la cosa che secondo me fa il fascino del film. Si potrebbe superare tutto, ma non si fa. Non ci si pensa nemmeno, perché tanto sarebbe inutile. C'è un senso di fallimento predestinato, dentro...

Quali sono le ragioni, le radici, di questo suo atteggiamento così angoscioso, una sorta di nichilismo? mi pare che lei stesso abbia usato una volta questo termine.

Guardi, le rispondo con molta sincerità: non le so, proprio non le conosco. Dovrei risalire, con uno sforzo enorme, probabilmente alla mia infanzia. Tra l'altro, nella mia vita, sono sempre stato uno che ha interrotto le cose a un certo punto, o se le è viste interrompere; più spesso le ho interrotte io, perché c'è in me una instabilità innata. Per esempio, posso io stare tranquillo nel momento in cui mi trovo in una situazione economica leggermente migliore? No. Mi metto subito in condizioni di difficoltà. Se devo risparmiare, dilapido; se posso dilapidare, risparmio. È un controsenso continuo, che non riesco a controllare. Certo, questo, al fondo, ha una spiegazione, cioè una completa mancanza di sicurezza, un'insicurezza di tipo profondo, di tipo morale, se vuole, perché non è che appa-

rentemente io sia un uomo insicuro nelle cose che faccio. Generalmente predo le decisioni in due minuti, all'istante. Per esempio, come qualsiasi collezionista — lo sono stato, ma adesso non lo sono più — ho comprato dei quadri sovente al di là della mia portata, in un istante li compravo, senza avere neanche lontanamente la possibilità di pagarli. Chissà come, poi li ho sempre pagati! Quindi, come dicevo la mia insicurezza va a volte di pari passo con decisioni folgoranti. Ma lei mi ha fatto una domanda, che probabilmente è la domanda di tutta una vita: non posso rispondere, non so rispondere.

Forse è una domanda che ognuno di noi si pone...

Ma anche lei forse non sa rispondere, se si pone la stessa domanda. Si può tentare di capire, si può tentare di arguire che cosa c'è al fondo di questo, ma molto vagamente, oppure bisognerebbe proprio impegnarsi a tavolino — cosa che ho sempre detto a me stesso e non farò *mai*— e scrivere lungamente... Io ho cominciato un romanzo da 16 anni e ogni tanto mi dico: «Va beh, adesso lo finisco». Allora lo rivedo da capo, mettendoci dentro tante cose più soggettive... E sbaglio, lo so, perché il romanzo è bello quando è "oggettivo". Non sono mai arrivato alla sincerità e al coraggio di darmi delle risposte di questo genere. Questo investe anche problemi religiosi, che sono lì..., "dormono".

Il colore, usato in tutti i film a partire da Cronaca familiare *— a eccezione delle* Soldatesse *— risponde a una sua precisa esigenza espressiva oppure a volte è stato dettato da esigenze produttive e distributive, perché ormai si gira praticamente solo più a colori?*

Due miei film sono nati a colori, perché non potevano che essere a colori: *Cronaca familiare* e *Il deserto dei Tartari,* nei quali il colore ha una funzione molto precisa. Tutti gli altri potevano anche essere in bianco e nero, la scelta del colore è stata determinata da esigenze commerciali.

Ma lei avrebbe preferito, per qualcuno, poter invece esprimersi in bianco e nero?

La prima notte di quiete era certamente da fare in bianco e nero. Ma era impensabile per la produzione...

Come mai invece Cronaca familiare *è stato proprio "pensato" — come ha detto lei una volta — a colori fin dall'inizio?*

Ma lo sa quando è l'inizio del colore in Italia?

Mi pare che il primo lungometraggio italiano a colori, Totò a colori, *risalga al 1952.*

Lea Massari e Alain Delon in *La prima notte di quiete*

Ebbene proprio nel 1952 io pensavo *Cronaca familiare* direttamente a colori, e il film è stato poi realizzato proprio come era stato inizialmente progettato. Pensi che potere rivoluzionario aveva il film, da un punto di vista estetico. Certo, fatto 11 anni dopo... Ma allora non avremmo potuto farlo, perché bisognava chiamare un operatore americano o inglese e questo avrebbe comportato dei problemi enormi. Però fu concepito *rigorosamente* a colori, anche perché, quando cominciai a pensare a *Cronaca familiare,* pensavo a Firenze e per me Firenze è Rosai. E proprio con Rosai parlai a lungo del film. Quando vado a Firenze, io devo tornare in via San Leonardo, devo tornare al Poggio Imperiale, in via Toscanella..., in tutte le strade rosaiane, perché Rosai e Firenze sono per me inscindibili. Noti bene, se lei guarda Rosai da fuori, lontano da Firenze, lei vede un buon pittore, poeta, di una lontana eredità macchiaiola. Se lo vede a Firenze, Rosai assume tutta la sua importanza, che è infinitamente più grande di quella che gli si attribuisce. In Rosai c'è Dostoevskij per esempio, c'è la visione di un'umanità di derelitti, in certe cose c'è Viani, c'è proprio una tremenda, amara umanità... Rosai non può essere ridotto al "pittore delle stradine e dei cipressi", come per lo più è conosciuto e divulgato. Ogni volta che torno a Firenze, il ricordo di questo grande artista mi assale con violenza

incredibile e mi commuove, perché mi rendo conto che sono riuscito a vedere la città, a coglierne la "dimensione", attraverso i suoi occhi. Rosai era veramente un grande poeta. Se dobbiamo indicare i poeti della pittura italiana di questo secolo, ci accorgiamo che sono pochi, molto molto pochi. Certo, da un punto di vista estetico, De Chirico ha inventato un mondo, ha rinnovato una pittura, ha dato un'impronta neoromantica, che a un certo momento ha segnato tutta l'Europa. Ma i grandi poeti della tradizione italiana, *piccoli* come è piccola l'Italia, sono veramente Morandi, De Pisis, Rosai e, nella sua amarezza, Sironi. Sono i quattro grandi del '900.

Deve aver faticato non poco a convincere i produttori a fare Cronaca familiare...

Ci ho messo un minuto, perché ero reduce da due grandi successi. Sono andato nello studio di Lombardo e gli ho detto: «Sai che facciamo adesso?» — «Che cosa?» — «Cronaca familiare» — «D'accordo!». Basta! Neanche una parola di più. Abbiamo cominciato quindici giorni dopo.

Molto bello questo, di Lombardo...

Certo, ma Lombardo ha delle grandi qualità, o meglio, *ha avuto* delle grandi qualità di produttore. Sono molto amareggiato che le abbia perdute. Queste qualità coesistevano in lui con dei difetti spaventosi, che hanno finito per portarlo alla rovina, nonostante gli fossero stati segnalati più volte dai suoi amici più disinteressati. Lui ha ascoltato altre persone ed è andato alla rovina.

Proprio all'inizio degli anni Sessanta, Lombardo ha lanciato e sostenuto parecchi giovani registi, Olmi tra gli altri...

Non solo ha lanciato, ma ci credeva, era appassionato e non è stato deluso. Non ha perso coi film di qualità, anche se adesso, per nascondere il fallimento di *Sodoma e Gomorra,* che ha distrutto la Titanus, per nascondere la sua volontà di potere — teneva in piedi un impero costosissimo e del tutto inutile di leccapiedi, parassiti, ecc. — Lombardo ha dato la colpa del fallimento al *Gattopardo.* Non è vero. Col *Gattopardo* ha guadagnato: poco, ma ha guadagnato. È stato il contatto con gli americani che ha distrutto il cinema italiano. Questo andrebbe scritto: è la funzione che ci siamo assunti, che *si sono* assunti, di servi sciocchi degli americani, che ha sradicato e distrutto il cinema italiano.

Mi sembra che in Cronaca familiare *l'uso del parlato sia piuttosto in anticipo sui tempi. L'uso della voce fuori campo infatti, a mio avviso, è sempre molto rischioso, e così pure i dialoghi che conservano una certa letterarietà. Mi sembra che in questo caso lei abbia*

vinto la scommessa, perché la voce fuori campo non è un supplemento alla carenza dell'immagine, ma diventa costitutivo dell'immagine stessa (che è visiva e sonora, non va dimenticato).

Questo è un discorso che va molto in profondità. Si dice: il cinema è immagine. È verissimo, ma non è esatto se si vuole fare dell'immagine l'unico specifico del cinema. Questa concezione — cinema uguale immagine — è una tarda eredità del melodramma. La trama di un melodramma, raccontata oggi, fa ridere, però c'è uno specifico del melodramma classico che fa sì che possa diventare opera d'arte. Ma un melodramma non può fare a meno della morte violenta, del coltello nel cuore del traditore? No, dicono alcuni, perché il melodramma è tale proprio per quello. Eppure, dico io, ci sono delle opere di Britten, ad esempio, che sono lì a dimostrare che il melodramma si può rinnovare, anche alterando tradizioni consolidate. Le tradizioni sono fatte per evolversi e per essere cambiate. La stessa cosa vale per il cinema. Non siamo più nell'epoca del muto. Io ho sempre creduto al cinema parlato e faccio ogni volta, ancora oggi, delle battaglie per le battute lunghe.

Dico: ma lasciateli parlare! Ma gli spettatori si annoiano, mi si risponde. Non è vero! Un primo piano di una persona che parla è affascinante quanto una scena di nudo (ammesso che le scene di nudo siano affascinanti...). Certo che ero in anticipo. Ero in *grandissimo anticipo.* Ma lei crede che noi due in questo momento non siamo un pezzo di cinema? Ma provi a inquadrare bene lei e a inquadrare bene me, poi a cogliere col montaggio la tensione di quello che stiamo dicendo, e vedrà se non viene un film. Un film è un bicchiere d'acqua vuoto! Tutto è film: bisogna vedere in che contesto lo colloco. Sa chi ha avuto il coraggio di usare il dialogo? Ejzenstejn, in *Ivan il terribile,* e molto bene; Visconti, in *Ludwig.* Sono film da buttar via! Il *Ludwig* di Visconti è uno sproloquio senza fine, ma più è parlato, più lo si sta a sentire e poi a guardare. Certo è un veicolo che va usato con estrema cautela, e Visconti non lo ha sempre usato bene, ma non aveva assolutamente paura del parlato.

Come avviene, in generale, la gestazione di un film in lei, dal momento dell'idea alla realizzazione? Per esempio, che cosa è per lei la sceneggiatura? Usa una "sceneggiatura di ferro"!

No. Una sceneggiatura liberissima. Normalmente, quando mi viene un'idea, che è molto forte — ormai me ne vengono sempre più di rado, perché l'entusiasmo se n'è andato, per la sfiducia nelle strutture del cinema, che paralizzano solo il cervello, quindi è più giusto che parli al passato — quando mi veniva un'idea, il primo passo consisteva nello stendere un soggetto ampio, e questo lo facevo

per conto mio, cioè senza collaboratori e senza compensi. A quel punto, bisognava trovare chi sposasse l'idea, e fino a un certo giorno l'ho sempre trovato, poi mi abbandonarono. Da quel soggetto partiva poi la sceneggiatura.

Quale margine di libertà e d'improvvisazione si concede durante le riprese rispetto alla sceneggiatura scritta?

La sceneggiatura viene in gran parte rispettata, anche se c'è un grande margine di improvvisazione, che può diventare anche totale. Una sceneggiatura non nasce mai a freddo, a tavolino, nasce a caldo e deve essere sottoposta al vaglio della ripresa: la parte brutta cade, la parte bella regge anche alle riprese, perché gli attori la prendono in mano e la trasformano, e quindi si vede se funziona o no.

Qualche critico ha osservato che Cronaca familiare *manca di calore. A me sembra che ci sia nel film qualcosa di trattenuto per non cadere nella retorica, nel sentimentalismo, una specie di pudore, dato il soggetto...*

Ha già dato lei la risposta. È così.

In che misura Pratolini ha collaborato alla sceneggiatura di Cronaca familiare*?*

Non ha collaborato. Durante le riprese, mi diede due scene in più rispetto al libro, perché non riuscivo a risolvere l'arco narrativo del film.

E Missiroli?

Scrisse la sceneggiatura insieme a me.

Prima di passare al film successivo, vorrei tornare un attimo a parlare della fotografia. Che tipo di collaborazione chiede, in genere, al direttore della fotografia?

Il direttore della fotografia non compone mai l'immagine, non fa l'inquadratura, non stabilisce il colore: sono scelte che spettano al regista, con l'apporto dello scenografo ed eventualmente di altri. Quindi, specialmente in un film a colori, l'operatore ha un campo d'azione molto limitato: deve unicamente trovare il tempo dell'immagine. Non può variare l'inquadratura neanche di un millimetro, guai se lo fa! E lui lo sa benissimo e ne è contento, perché si trova davanti una cosa già composta, alla quale può aggiungere qualcosa di suo. Infatti il suo compito non è comunque di mero esecutore: tra due riprese di una identica scena, dovute a due operatori diversi, ci può essere un abisso. Un operatore può mettere in risalto certe cose e trascurarne altre, dare un tono alla fotografia... Quando

sono in confidenza con un operatore, lascio che liberi il suo talento e la sua fantasia, naturalmente entro i limiti che ho detto prima.

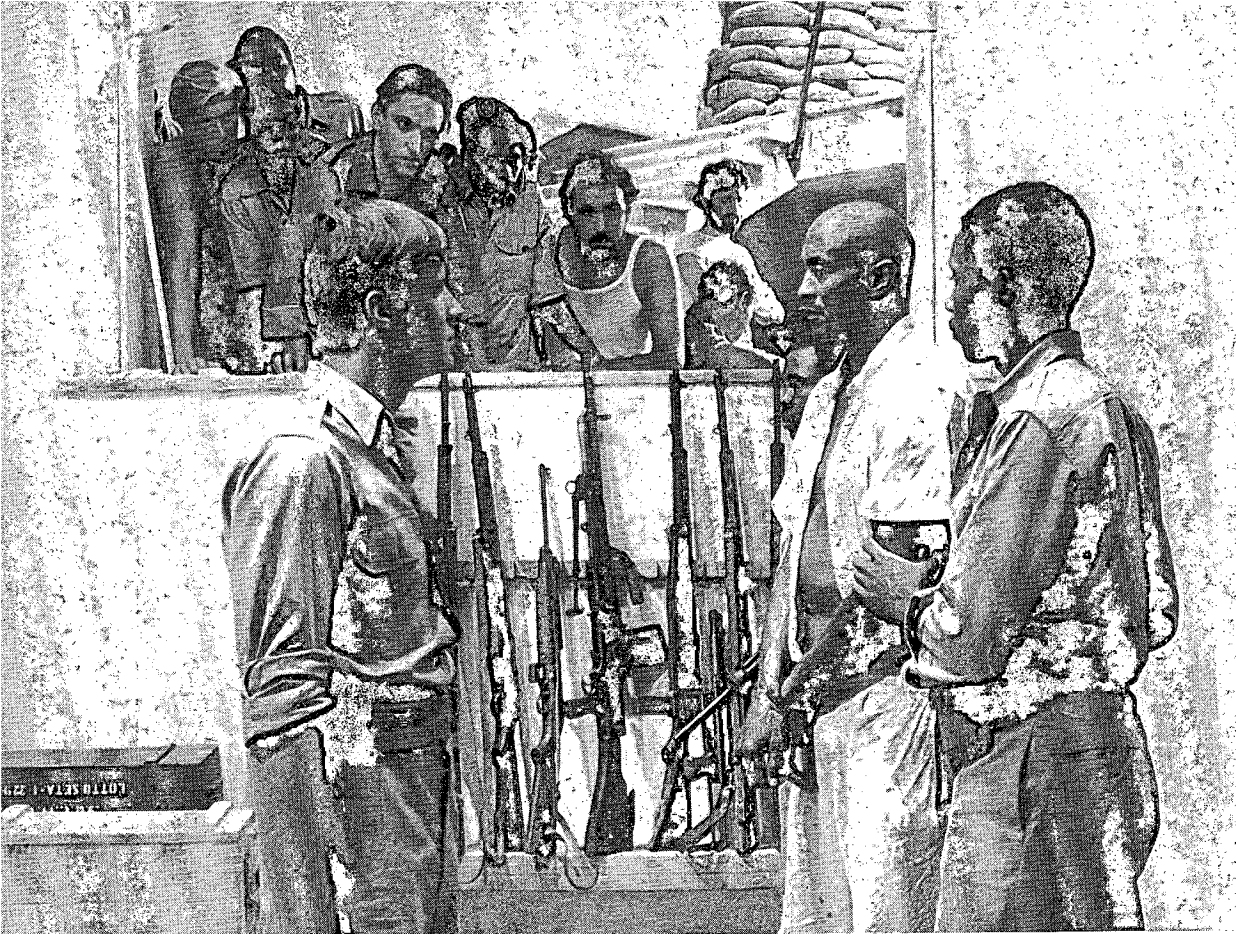
Su 8 lungometraggi lei ha avuto ben 7 direttori della fotografia diversi, e per il prossimo film ce n'è già un ottavo pronto... Come mai ha cambiato quasi ogni volta?

Perché gli operatori sono la razza di "mignotte" più gigantesche che ci sia al mondo...
Si incontrano degli operatori coi quali si vorrebbe continuare un discorso. Non è possibile, non si trovano, non ci stanno... Vanno coll'ultimo che li chiama. Capisco che abbiano anche dei grossi problemi, devono vivere anche loro... ma insomma non è possibile stabilire un rapporto continuo con uno di loro, e per me è un dispiacere.

Le soldatesse. *Che rapporto c'è tra film e romanzo?*

Hanno in comune il tema. Niente più.

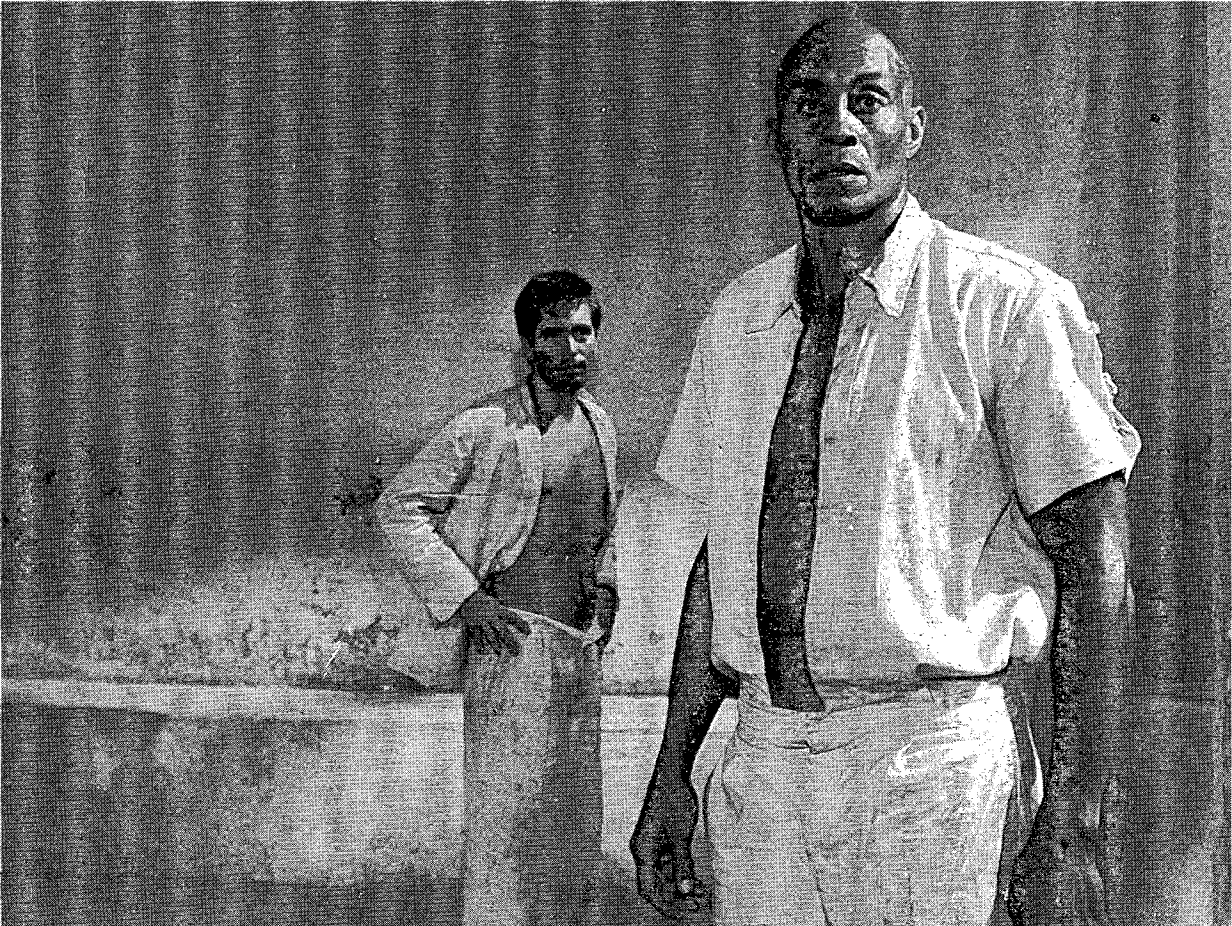
Quindi il romanzo ha subito delle variazioni?

Sì, ma prima che intervenissi io, ci avevano già messo le mani molti altri. Tanta gente s'è interessata alle *Soldatesse* di Pirro, da Pontecorvo a Rossellini, persino Losey, mi pare. La sceneggiatura che Benvenuti e De Bernardi prepararono per me era, all'80%, una bellissima sceneggiatura. Poi c'era un 20% di "sbraco", che io non rifiutai — cosciente di fare comunque un errore — perché, essendo il tema trattato così importante, mi sembrò che il renderlo con moduli un po' popolari, ne avrebbe facilitato la diffusione presso un pubblico più vasto. E commisi un errore. Dovevo tranquillamente mantenere il mio rigore, il mio distacco. Lo so benissimo che manca, ma è stato fatto a ragion veduta.
Nessuno ha mai notato — e sembrerebbe assurdo... bisognerebbe che un giorno i registi facessero la critica dei critici — nessuno ha notato che *Le soldatesse* è il primo film sulla seconda guerra mondiale nel quale gli italiani hanno delle colpe, *tutti.* Il re certo, la Brigata nera contro il partigiano, ecc., beh questo è noto e visto. Ma degli italiani che fanno una rappresaglia contro degli inermi, in un paese greco, è inammissibile. Ma come, gli italiani..., per carità, nessuna colpa, sono innocenti! Erano i tedeschi, si era sempre detto. *Le soldatesse* è il primo film che dice: no, signori, non erano i tedeschi, eravamo noi! Basterebbe questo a dargli un titolo di merito. E fu fatto proprio per questo motivo. È un *mea culpa* fondamentale. Ma santo Iddio, possibile che noi siamo così vigliacchi, ipocriti, da lasciare che l'altro paghi per tutti? E noi, poverini, non sapevamo... Come, non sapevamo? In Jugoslavia c'erano solo i tedeschi? Nel Montenegro abbiamo fatto cose *vergognose,* tanto è vero che nel

Un'inquadratura di *Seduto alla sua destra*

film mi sono riferito più all'esperienza montenegrina che a quella greca, perché in Grecia effettivamente non abbiamo fatto cose terribili, salvo che *umiliare,* il che è peggio. Ma in Grecia, non fosse altro, abbiamo *la perla* della nostra storia, che è il salvataggio degli ebrei a Salonicco. Puntualmente nessuno la cita mai! Noi abbiamo due cose, nella seconda guerra mondiale, delle quali possiamo andare orgogliosi: da un punto di vista militare, la difesa di Cheren, nella quale due o tremila uomini, molti dei quali civili richiamati alle armi, resistettero per quattro mesi a una divisione inglese, combattendo ogni giorno, trovando per terra da mangiare, con un aereo che accomodavano dopo ogni incursione... Una pagina splendida, un grande assedio di Macallé rivisto! Naturalmente i difensori di Cheren non si sa nemmeno chi fossero. L'altra pagina, bellissima, è il concentramento di navi per imbarcare gli ebrei, pressati dai tedeschi a Salonicco: un generale italiano fece arrivare delle navi, concentrò tutti gli ebrei a Salonicco, li imbarcò e li mandò a Bari. Chi era questo generale? *Non lo si sa.*

Forse è per questo sguardo diverso sulla storia che il film si è visto poco in Italia?

 Ho l'impressione che scomodasse un po' di coscienze. E poi c'era

Un'altra immagine di *Seduto alla sua destra.*

il vecchio Rizzoli, che era un uomo vendicativo e detestava Ergas: credo che abbia dato ordine ai suoi agenti di ricuperare il minimo garantito e di lasciare andare il film alla deriva. Penso che sia andata così, ma non posso provarlo. Ho chiesto anche varie volte alla RAI di trasmetterlo, ma non è mai stato preso in considerazione. Pur con tutti i suoi difetti, che riconosco e che ho in qualche modo accettato, lo considero un ottimo film.

Come nasce Seduto alla sua destra?

Nasce con le dimensioni di un episodio e lo si sente: l'averlo dilatato a film forse è stato un errore. Ma non potevo pensare di vederlo uscire in *Amore e rabbia* (progetto partito col titolo di *Vangelo '70*), una cosa vergognosa. Per cui, dopo aver visto gli episodi che sarebbero confluiti in *Amore e rabbia,* ho detto: il mio film in mezzo a questi non ci va! Mi dispiace, perché poi "in mezzo a questi" c'era Godard — con un film di Godard non metterei *mai* un mio film! — e c'era Pasolini, per il quale ho una devozione e per la cui morte io sono immedicabile. Ma quella volta... beh, Pasolini commetteva i suoi errori, come li abbiamo commessi tutti.

Qual è stato l'apporto di Brusati alla sceneggiatura?

Scrisse parte del dialogo, che poi fu tutto rivisto e anche improvvisato lì per lì; la struttura del soggetto esisteva già. Brusati dette una revisione ai dialoghi, e *Seduto alla sua destra* non era forse la cosa più adatta a lui, però alcune cose portano la sua impronta.

Alcuni hanno rintracciato in Seduto alla sua destra *dei riferimenti pittorici a Rembrandt, Caravaggio e Rouault, per esempio.*

Sì, un po' ci sono, ma non cercati intenzionalmente. Vengono molto da dentro, perché Rouault certo c'è, Rembrandt anche e Caravaggio per il tono dell'illuminazione generale. Quando l'immagine è fatta da chi ha confidenza con la pittura, è fatale che poi la tiri fuori, in modo del tutto autonomo, ma si sente. In *Cronaca familiare* lei sente l'influenza di una certa pittura, di cui ho già parlato, in *Seduto alla sua destra* si fa sentire invece una pittura che va dal Seicento all'Ottocento; pensi anche a Courbet, a Delacroix... Normalmente cerco di non ricalcare, di costruire un'immagine che sia mia, ma il riferimento viene fuori quasi inconsciamente, è nel sangue...

Che cosa ricorda di Kim Arcalli, che fu il montatore di Le soldatesse, Seduto alla sua destra *e anche, in collaborazione, del* Deserto dei Tartari*?*

Indimenticabile. È stato uno dei miei più cari amici. Secondo me non era uno sceneggiatore, qualunque cosa poi abbia fatto: mi sbaglierò, forse... Invece quello che aveva dentro di formidabile era il senso del montaggio. Io ho montato tutti i miei film: da quando è venuto Kim non avrei più avuto bisogno di montarli, avrei preso da lui molte cose.

Seduto alla sua destra *suscitò alcune riserve, anche in sede critica, per delle scene di violenza.*

Stupidaggini! Tollerano la violenza quando non dà fastidio...

Posso chiederle che cosa rappresenta per lei il Vangelo, dato che aveva aderito a un progetto che in origine si chiamava proprio Vangelo '70*?*

Discorso molto ampio! Diciamo che tra i grandi classici di continua lettura c'è anche quello.

Che significa avere "una posizione evangelico-comunista", come disse lei una volta in un'intervista?

Sì, mi riconosco in questa posizione, sia pure detta così, in soldoni. C'è chi sente il comunismo come una posizione di difesa, di volontà di difesa degli umili, cioè ne prende il lato che potremmo dire "evangelico"; e c'è chi, molto più scientificamente, prende il comu-

nismo come una grande teoria economica, che preconizza la fine del capitalismo e l'avvento di un socialismo, che con il messaggio cristiano non ha niente a che vedere. Ecco, a me interessano i grandi movimenti dello spirito nelle masse, quindi quello che è trasmigrato, da un punto di vista storico, e anche passionale, da un Vangelo in una posizione infinitamente più anarchica a un socialismo in una posizione invece più storica.

So che lei sta lavorando anche a un progetto sulla vita di San Paolo.

Le cose stanno così: da un soggetto di Ennio Flaiano e Suso Cecchi d'Amico ricavai — insieme a Giorgio Albertazzi e Luigi Vanzi — una sceneggiatura che purtroppo non poté mai diventare film perché, un mese prima dell'inizio delle riprese, la casa di produzione fallì. Pensi che la preparazione era quasi ultimata: tutti i sopralluoghi fatti, alcuni ambienti già costruiti appositamente a Cinecittà... Fu un vero colpo per me. Ora il soggetto è in mano a un produttore che vede il film in modo completamente diverso da me: se il film lo farà qualcun'altro diventerà praticamente impossibile per me la realizzazione del mio progetto, anche se ha ormai ben poco in comune con il soggetto originario. Se avessi la possibilità di comprare il soggetto, lo comprerei. E non è detto che non lo faccia.

Anche Pasolini pensava di fare un film su San Paolo.

Sì, ma in un modo tutto diverso. Si stupì molto quando venne a sapere che esisteva già una cosa mia su San Paolo. Del resto, le due cose avrebbero potuto benissimo coesistere, perché non avevano niente in comune.

Ho un'altra domanda che richiederebbe un ampio discorso, ma visto che è stato così bravo a rispondere in breve all'altra, mi ha incoraggiato a proseguire... Che cos'è la Grazia per lei? Le ricordo che lei ha definito Seduto alla sua destra *"un apologo sulla Grazia".*

La Grazia è l'esser toccati da una verità. Perché l'uomo di *Seduto alla sua destra* scopre la Grazia? Perché è portato da un sentimento illogico verso l'altro. A che logica risponde il fatto che egli ami il negro? A nessuna. La Grazia — per tentare una definizione sintetica — è la scoperta della propria capacità d'amore, è la scoperta della propria disponibilità all'amore.

Il progetto del film su San Paolo si ricollega in qualche modo a questa tematica?

Verso Damasco è la storia di come si combatte la Grazia, di come non la si vuol riconoscere, di come la si rifiuta, di come alla fine la Grazia sconvolge per altre vie. Io lascio sempre la possibilità di

spiegazioni naturalistiche dell'avvenimento: la caduta di Damasco forse è un colpo di sole, non si dice che sia un miracolo come non si dice che sia l'immagine di Cristo quella che compare a Paolo. Però improvvisamente Paolo, con la caduta da cavallo, è un uomo folgorato. Si riprenderà a casa di Anania, a Damasco. Ciò che invece predispone il "colpo" della Grazia è la strage dei Samaritani, quando, sotto il *garizim,* Paolo vede i Samaritani crocifissi.

Che ne è del progetto di un film-fiume sulla storia di una famiglia italiana in Africa orientale, una specie di saga familiare?

Non è mai stato affrontato concretamente. Era comunque idealmente diviso in tre parti. La prima è *Il paradiso all'ombra delle spade,* di cui esiste una meravigliosa sceneggiatura di Salvatore Laurani, un film-monumento, impossibile, anche se io andai per sei mesi in Africa a saggiare le possibilità di realizzazione. È praticamente la storia della battaglia di Adua, Macallé, ecc.
La seconda parte, che invece non è stata mai scritta, doveva essere la storia della "Disperata", cioè di quei piloti compromessi col fascismo, da Ciano a Pavolini a certi giovani bene, i marchesi di Pucci della situazione, che scrivono un'ultima pagina di gloria prima che il fascismo dichiari il suo tramonto. La terza parte, ambientata ai giorni nostri, era *La prima notte di quiete,* nella sua concezione originale, in cui il professore era uno degli ultimi discendenti di questa famiglia, che tornava dall'Africa.
Però il film *La prima notte di quiete* è solo l'ultima parte di questo terzo "tempo", mentre la prima parte è diventata il libro che sto scrivendo. Insomma un marchingegno monumentale. La storia era quella di una famiglia che si stabilisce in Eritrea al momento della prima penetrazione italiana in Africa, con la società Rubattino, e fa fortuna. E poi la decadenza... Quindi storie di uomini, di donne, matrimoni, i figli, sullo sfondo di avvenimenti storici, come la prima guerra mondiale o il fascismo... Insomma un grande affresco.

E non ha più speranza di condurlo in porto?

No!

Ma forse la televisione...

Neanche la televisione. Non fa *Lo scialo* che è pronto. È pronto, guardi, si può cominciare tra una settimana!

È stato lei a portare a termine il film di Pietrangeli Come quando perché, *dopo la morte del regista.*

Sì, ma era tutto fatto, non ho girato neanche un metro. Ho montato secondo le indicazioni che aveva lasciato Pietrangeli, discutibili se

si vuole, ma da rispettare. Era un dovere verso un collega scomparso in quel modo. È capitato a me questo compito come poteva capitare a un altro.

Che cosa non la convince nella Prima notte di quiete*?*

Delon. Detto questo, ho detto tutto. Delon, la posizione di Delon, la volgarità di Delon, il fatto che la presenza di Delon — in un'ibrida situazione di coproduzione — ha impedito di seguire il copione. L'unica cosa che ho pensato da un certo punto in avanti, mentre giravo il film, è "finiamo alla svelta, finiamo in fretta!", cosa che non mi sarebbe *mai* successa in nessun'altra situazione. «Non c'è Delon in campo...» — «Non importa, giriamo lo stesso» — «Ma come? *deve* esserci» — «Se lo immaginano!» Ecco, arrivare a questo punto, solo la voglia di finire e finire alla svelta!

Lei non voleva Delon, quindi. Le fu imposto?

Questo non lo posso dire, perché, quando il film stava per naufragare — ero molto nervoso — dissi di sì. E in quel momento mi convinsi che poteva andar bene. Poi la lavorazione fu una tortura, proprio *una tortura...*

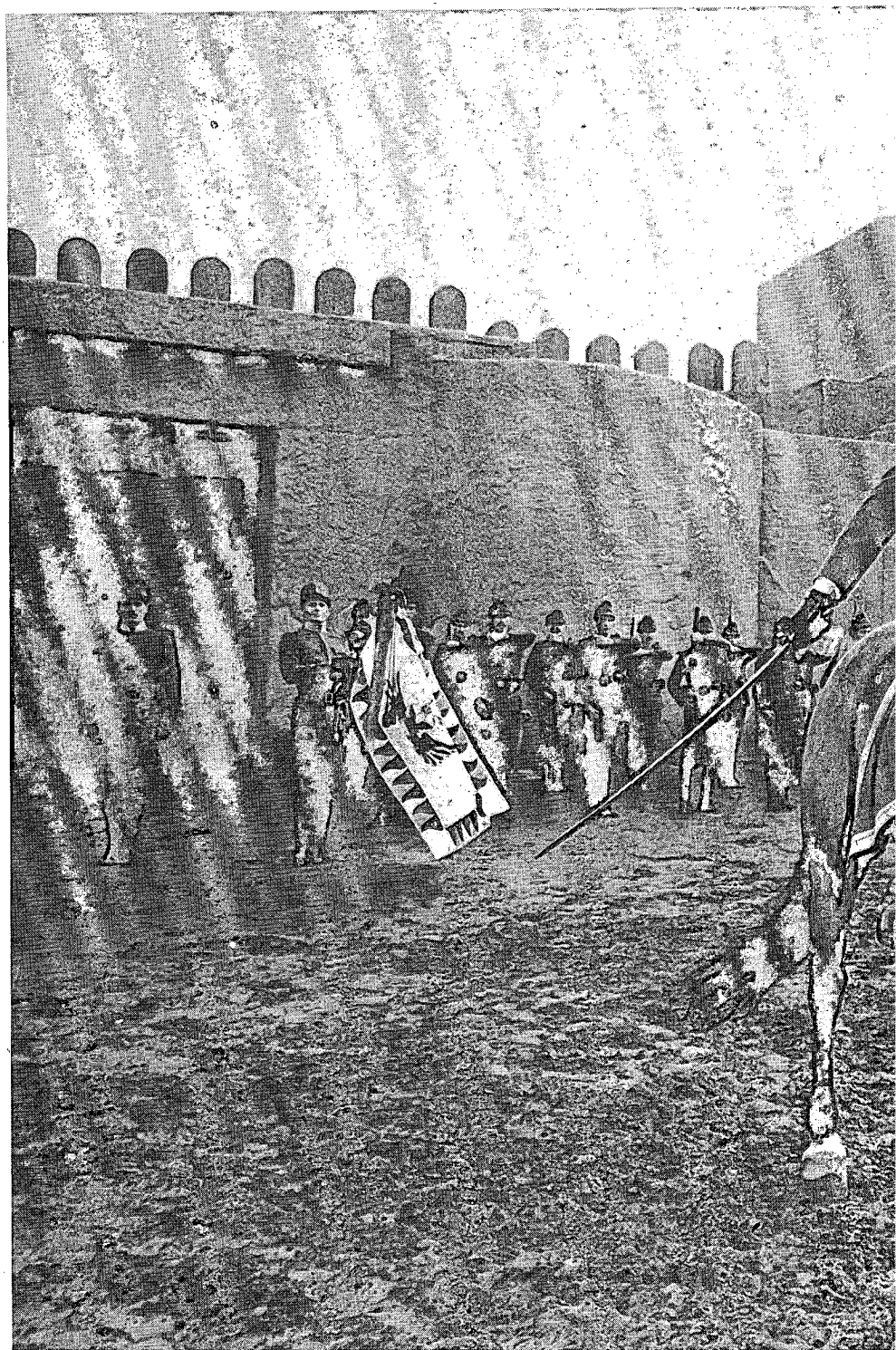
C'è qualcosa di autobiografico nel film?

No, no.

Perché "la prima notte di quiete" è la morte?

È un verso di Goethe. Perché l'uomo è talmente tormentato che potrà riposare solo quando è morto, e la morte è il punto d'arrivo di questo viaggiatore solitario. Ma, vede, parliamo di una cosa che non c'è, *La prima notte di quiete* è un film che non è stato fatto. Si può rifare di sana pianta, perché il copione è talmente pieno di altre implicazioni...

Siamo arrivati così al Deserto dei Tartari: *alcuni critici hanno notato che l'aspetto metafisico — la fuga del tempo per esempio — che è centrale nel romanzo di Buzzati, è stato collocato un po' in secondo piano nel film.*

Bisogna premettere che l'aspetto metafisico, o, come è stato chiamato malignamente da altri, il "kafkismo d'accatto", non è la parte migliore del romanzo, peraltro non bellissimo, a mio avviso. E poi il metafisico regge poco nel cinema. Il cinema ha una stretta parentela con la realtà, si può spingerlo fino a un certo punto, dopo è meglio fidarsi più di quello che si vede che non di quello che si intuisce. Certo si può ottenere una certa ambivalenza, ma sempre entro i limiti della credibilità.

Max Von Sidow in
Il deserto
dei Tartari

D'altronde mi pare che l'ambivalenza ci sia, per esempio in certe immagini di esterni, il cavallo nel deserto...

Sì, c'è un'aria vaga di stupore di fronte a questo mondo misterioso ai confini della realtà, ma non slegato completamente da essa: non ne sarei capace, sono troppo ancorato a certe cose. La fuga del tempo comunque c'è, anche se ho preferito mettere l'accento su questa setta di Templari, chiusi all'ultimo baluardo dell'Impero, mentre attorno a loro il mondo sta crollando. E questo è uno sviluppo originale che non era presente nel romanzo e neanche nella sceneggiatura. A me è sembrato molto più affascinante.

Qual è stato il lavoro sulla fotografia per questo film?

La scelta dei colori. Il colore è studiato al millimetro, infatti mancano radicalmente alcuni colori. Che cosa ci ha messo poi Tovoli, il direttore della fotografia? La morbidezza dei toni. Ha ammorbidito la durezza di certe immagini tutte a fuoco.

Lei va molto al cinema?

Da anni non ci vado più.

Quali sono stati allora, un tempo, i suoi attori e i suoi film?

Laurent Terzieff, Fernando Rey, Max Von Sidow e Philippe Noiret in *Il deserto dei Tartari*.

Le sembrerò strano, ma ho amato moltissimo alcuni film di Fellini, che non è affatto un autore che sento vicino a me: *Casanova* primo fra tutti. Di Visconti ho amato molto *Bellissima, La terra trema, Il Gattopardo* (l'ultima parte mi è piaciuta enormemente, ha un suo peso poetico straordinario), *Morte a Venezia*. Parentele con altri autori italiani credo di non averne.
Poi, sembrerà anche questo strano, ma ho ammirato molto certi registi minori, o stupidamente considerati "minori": trovo *I migliori anni della nostra vita* un film splendido, non bello, sottolineo *splendido,* che se solo avesse trattato con un minimo di cautela in più certi risvolti sentimentali — c'è qualcosa in più di patetico — sarebbe un quadro dei reduci, di questi uomini che tornano alla vita civile dopo la guerra, che nessuno si è mai sognato di fare. È un film pieno della maturità di un uomo, un regista dal quale bisogna andare a scuola. Wyler bisognerebbe proiettarlo al Centro Sperimentale, continuamente, obbligare i candidati registi a vedere Wyler dalla mattina alla sera! E imparare. Ford è un poeta? Ebbene, Wyler è un'altra cosa: è "solo" un grande, grandissimo regista. Ci sono poi alcuni film di Huston che sono stupendi, altro poeta, strano...

Ma c'è un autore di cinema che sia il corrispettivo di quello che è per lei Tolstoj in letteratura?

No, non c'è. Perché il cinema è americano e gli americani non hanno proprio un Tolstoj, non hanno lo spazio storico per averlo. Forse Ford, se proprio si vuole. Con tutti i brutti film che ha fatto — e ce ne sono molti — Ford è veramente un grande autore: in qualsiasi brutto film c'è una zampata da leone. E poi Ford va visto nell'arco della sua vita, col bene e col male. Però, certo, è un regista straordinario. Non sono invece mai stato colpito, tranne che per *Monsieur Verdoux,* dai film di Chaplin, anche se non posso certo negare che è stato un grande fenomeno, per carità... *La grande illusione* è un film che mi è carissimo, ecco.

Esiste uno "spettatore ideale" per i suoi film?

Mah, io ho molti "tifosi", gente che ha amato molto i miei film, strana gente, che li ha anche capiti. Poi ci sono altri che li hanno amati per delle ragioni per cui non andavano amati; non glielo posso imporre... Io mi sento un autore isolato, non un autore che non ha un seguito. L'isolamento in un paese che tende sempre ad aggregarsi è certamente una non-qualità. Io la considero una qualità.

(Roma, 31 luglio 1981)

Desidero ringraziare, per le preziose informazioni, Mario Nascimbene, Salvatore Laurani, Liliana Rago, per il contributo alla ricerca iconografica, Roberto Campagnano e Franco Scarmiglia.

c.b.

Filmografia, teatrografia, scritti

Valerio Zurlini nasce a Bologna il 19 marzo 1926. Dopo una breve tappa a Milano, passa l'infanzia e la giovinezza a Roma, dove compie gli studi fino alla laurea in legge, conseguita soprattutto per far piacere al padre. Infatti la prima vera passione di Valerio è la storia dell'arte, che egli coltiverà e approfondirà sotto la guida di Lionello Venturi. A 17 anni ha intanto vissuto un'esperienza che gli resterà dentro, nel profondo, per tutta la vita: la guerra, alla quale partecipa per due anni, dopo essersi arruolato volontario nel Corpo Italiano di Liberazione. L'apprendistato nel campo dello spettacolo, nell'immediato dopoguerra, avviene anzitutto presso il Teatro Universitario di Roma, a quell'epoca un vero e proprio vivaio di talenti; poi, come assistente alla regia, presso il Piccolo Teatro della Città di Milano. Ma non va dimenticato «l'apprendistato di quella grande moviola che è la sala di proiezione», che Zurlini frequenta ogni giorno, assorbendone ogni possibile succo. Contagiato dal germe del cinema — il primo "giro di manovella" è per un film pubbliciario — Zurlini si fa ben presto notare con alcuni documentari (*Pugilatori* anzitutto, segnalato alla Lux Film da Germi) che gli aprono la strada del lungometraggio. Dopo alcuni tentennamenti, nel 1954, finisce per accettare la proposta della Lux: portare sullo schermo il romanzo di Pratolini *Le ragazze di San Frediano*. È l'inizio di una "carriera" rigorosa, ma anche — dopo i successi dei primi anni culminati nel Leone d'Oro attribuito a *Cronaca familiare* (1962) — molto combattuta per non cedere ad alcun compromesso che intacchi la sua fede in un "cinema dell'intelligenza".
Uomo dagli interessi molto vasti, Zurlini non si rinchiuderà comunque mai nel cinema, ma continuerà a frequentare — insieme ai classici della letteratura — l'altro suo grande amore: l'arte, la pittura soprattutto.
Di fronte alle crescenti difficoltà produttive non si arrende: lavora con l'impegno di sempre ai progetti in cui crede, e paga in prima persona, scegliendo sovente il silenzio invece di cedere le armi. Nel 1976 riesce finalmente a dare corpo a quello che era stato il sogno di tanti registi: tradurre in immagini cinematografiche *Il deserto dei Tartari*. Da allora, nonostante i numerosi premi e riconoscimenti ottenuti, Zurlini non riuscirà più a condurre in porto nessuno dei progetti che più gli stanno a cuore e che nella sua fantasia ha già idealmente girato: «Potrei cominciare a girare tra una settimana!» era solito dire per esempio a proposito dello *Scialo* o di *Verso Damasco*.
Valerio Zurlini muore all'ospedale di Verona il 26 ottobre 1982.

Filmografia (regie)

a) *cortometraggi*

RACCONTO DEL QUARTIERE (*tit. provv.*: Storia di un quartiere) - *f.*: Clemente Santoni - *m.*: Mario Nascimbene - *a.r.*: Carlo Di Stefano - *ass. op.*: Carlo Cignitti - *dir. pr.*: Ferruccio De Martino - *isp. pr.*: Fernando Cinquini - *pr.*: s.r.l. Industrie Cinematografiche Sociali - *o.*: *Italia, 1950 (1ª proiez.: 3/9/1950)* - *du:* 11'

IL GIOIELLO DEGLI ESTENSI *pr.*: Meridiana Film - *o.*: Italia, 1950 - *du:* 10'

MINIATURE - *pr.*: Meridiana Film - *o.*: Italia, 1951 (1ª proiez.: 15/12/1951) - *du:* 10'.

SORRIDÀ... PREGO! (*tit. provv.*: Fotografie) - *m.*: Mario Nascimbene - *pr.*: Domenico Forges Davanzati - *o.*: Italia, 1951 (1ª proiez.: 22/1/1951)

FAVOLA DEL CAPPELLO - *s.*: Valerio Zurlini, Luciano Emmer - *f.*: (colore): Giulio Giannini - *titoli:* Toti Scialoja - *pr.*: Meridiana Film - *o.*: Italia, 1951 - *du:* 10'.

PUGILATORI: *f.*: Tino Santoni - *m.*: "Roman New Orleans Jazz Band" con la supervisione di Mario Nascimbene - *pr.*: Valerio Zurlini - *o.*: Italia, 1952 (1ª proiez.: 6/1/1952) - *du:* 12' (copia di 40' depositata al "Museum of Modern Art" di New York).

I BLUES DELLA DOMENICA (*tit. provv.*: Jazz a Roma) - *m.* "Roman New Orleans Jazz Band" - *pr.*: Meridiana Film - *o.*: Italia, 1952 (1ª proiez.: 27/3/1952) - *du:* 13'.

IL MERCATO DELLE FACCE *m.*: Mario Nascimbene - *pr.*: Lux Film - *o.*: Italia, 1952 (copia depositata alla Cineteca Nazionale)

SERENATA DA UN SOLDO (*tit. provv.*: Pianole) - *s.*: Valerio Zurlini - *f.*: Pier Ludovico Pavoni - *pr.*: s.r.l. Edelweiss Film - *o.*: Italia, 1953 (1ª proiez.: 22/1/1953) - *du:* 12'.

SOLDATI IN CITTÀ (*tit. provv.*: I soldati) - *s.* e *sc.*: Valerio Zurlini - *f.*: Pier Ludovico Pavoni - *pr.*: s.r.l. Edelweiss Film - *o.*: Italia, 1953 (1ª proiez.: 17/6/1953) *du:* 11'.

STAZIONE TERMINI *o.*: Italia, 1953

VENTOTTO TONNELLATE - *pr.*: Thetis Film S.p.A. - *o.*: Italia, 1953 (1ª proiez.: 26/11/1953) - *du:* 13'.

b) *lungometraggi*

LE RAGAZZE DI SAN FREDIANO - *s.*: Liberamente tratto dal romanzo omonimo di Vasco Pratolini (Vallecchi) - *sc.*: Leonardo Benvenuti, Pietro De Bernardi - *f.*: Gianni Di Venanzo - *op.*: Erico Menczer - *a. op.*: Dario Di Palma, Pasquale De Santis - *m.*: Mario Zafred (musiche dirette da Franco Ferrara) - *arch.*: Aristo Ciruzzi - *arr.*: Andrea Fantacci - *co.*: Marilù Carteny - *mo.*: Mario Bonotti - *ass.mo.*: Elena Zanoli - *fon.*: Aldo Calpini, Gabriele Delle Vedova - *a.r.*: Giulio Questi, Luigi Vanzi - *segr. ed.*: Francesco Degli Espinosa, Antonella Santini - *truc.*: Leandro Marini - *a. truc.*: Edmondo Quaresima - *parr.*: Wally Bianchini - *ab.*: Sartorie Bellenghi (Firenze) e Sgrignuoli (Roma) - *int.*: Antonio Cifariello (Bob), Rossana Podestà (Tosca), Giovanna Ralli

(Mafalda), Marcella Mariani (Gina), Giulia Rubini (Silvana), Luciana Liberati (Loretta), Corinne Calvet, Adriano Micantoni, Giovanni Minervini, Sergio Raimondi, Mitzi Roman, Alberto Archetti, Ada Bartolucci, Boris Cappelli, Cesarina Cecconi, Corrada De Mayo, Giovanni Nannini, Anita Nencioli, Guido Sorelli, Augusto Vannetti - *dir. pr.:* Enzo Provenzale - *isp. pr.:* Paolo Giovanardi - *segr. pr.:* Roberto Lungarotti, Giorgio Valente - *segr. amm.:* Raffaele Forti - *pr.:* e *di.:* Lux Film - *o.:* Italia, 1955 - *du:* 94' (copia depositata alla Cineteca Nazionale).

ESTATE VIOLENTA: *s.:* Valerio Zurlini - *sc.:* Valerio Zurlini, Suso Cecchi D'Amico, Giorgio Prosperi - *f.:* Tino Santoni - *op.:* Enrico Cignitti - *m.:* Mario Nascimbene - *scg.* e *arr.:* Dario Cecchi, Massimiliano Capriccioli - *mo.:* Mario Serandrei - *fon.:* Mario Messina - *a.r.:* Florestano Vancini - *ass. r.:* Mario Missiroli - *segr. ed.:* Rometta Pietrostefani - *truc.:* Franco Freda, Thea Boggiatto - *parr.:* Vasco Reggiani - *int.:* Eleonora Rossi Drago (Roberta Parmesan), Jean-Louis Trintignant (Carlo Romanazzi), Jacqueline Sassard (Rossana), Enrico Maria Salerno (padre di Carlo), Lilla Brignone (madre di Roberta), Raf Mattioli (Giorgio), Federica Ranchi (Maddalena), Cathia Caro (Gemma), Giampiero Littera, Bruno Carotenuto, Tina Gloriani, Sergio Paolini - *dir. pr.:* Giuseppe Bordogni - *isp. pr.:* Anna Davini, Luigi Ceccarelli - *pr.:* Silvio Clementelli per la Titanus (Roma)/Société Générale de Cinématographie (Paris) - *di.:* Titanus - *o.:* Italia-Francia, 1959 - *du.:* 100' - (copia depositata alla Cineteca Nazionale).

LA RAGAZZA CON LA VALIGIA - *s.:* Valerio Zurlini - *sc.:* Leo Benvenuti, Piero De Bernardi, Enrico Medioli, Giuseppe Patroni Griffi, Valerio Zurlini - *f.:* Tino Santoni - *op.:* Enrico Cignitti - *ass. op.:* Danilo Desideri - *m.:* Mario Nascimbene - *arch.* e *arr.:* Flavio Mogherini - *co.:* Gaia Romanini - *mo.:* Mario Serandrei - *fon.:* Enzo Silvestri - *a.r.:* Mario Maffei, Piero Schivazappa - *segr. ed.:* Tina Marchetti - *int.:* Claudia Cardinale (Aida Zepponi), Jacques Perrin (Lorenzo Fainardi), Romolo Valli (Don Pietro Introna), Corrado Pani (Marcello Fainardi), Riccardo Garrone (Romolo), Renato Baldini (ing. Francia), Giammaria Volonté (Piero), Luciana Angelillo (Zia Marta), Elsa Albani (Lucia), Nadia Bianchi (Nuccia), Edda Soligo (la professoressa), Ciccio Barbi (Crosia, un cliente dell'albergo), Enzo Garinei (un altro cliente dell'albergo) - *dir. pr.:* Giorgio Adriani - *isp. pr.:* Claudio Agostinelli - *segr. pr.:* Antonio Guadagnino - *pr.:* Maurizio Lodi-Fé per la Titanus (Roma)/Société Générale de Cinématographie (Paris) - *di.:* Titanus - *o.:* Italia-Francia, 1961 - *du.:* 113' - (copia depositata alla Cineteca Nazionale).

CRONACA FAMILIARE - *s.:* tratto dal racconto omonimo di Vasco Pratolini - *sc.:* Mario Missiroli, Valerio Zurlini, Vasco Pratolini - *f.* (technicolor): Giuseppe Rotunno - *op.:* Enrico Cignitti - *scg.:* Flavio Mogherini - *co.:* Gaia Romanini - *m.:* Goffredo Petrassi - *int.:* Marcello Mastroianni (Enrico), Jacques Perrin (Dino-Lorenzo), Salvo Randone (signor Sarocchi), Sylvie (la nonna), Valeria Ciangottini (la fidanzata di Lorenzo), Serena Vergano (la suora dell'ospedale) - *pr.:* Titanus/Metro - *di.:* Titanus - *o.:* Italia, 1962 - *du.:* 122'. Leone d'Oro (ex-aequo) alla XXIII Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia (1962); Nastro d'Argento (1963) a Giuseppe Rotunno per la migliore fotografia a colori; Primo premio alla Settimana del cinema a colori, Barcellona, 1963 - copia depositata alla Cineteca Nazionale).

LE SOLDATESSE - *s.:* dal romanzo omonimo di Ugo Pirro - *sc.:* Leo Benvenuti, Pietro De Bernardi, con la coll. di Franco Solinas e Valerio Zurlini - *f.:* Tonino Delli Colli - *m.:* Mario Nascimbene - *scg.:* Sergio Canevari - *co.:* Marilù Carteny - *mo.:* Franco Arcalli - *int.:* Anna Karina (Elinitz), Marie Laforêt (Eftichia), Lea Massari (Toula), Rosanna Di Rocco (Panaiota, sua sorella), Valeria Moriconi (Ebe), Milena Dravic (Aspasia), Tomas Milian (ten. Gaetano Martino), Mario Adorf (Castagnoli), Guido Alberti (Gambardella), Aca Gavric (seniore Alessi), Alenka Rancic, Mila Contini, Pelba Jelena Zisa, Joacha Rancig - *pr.;* Morris Ergas per la Zebra Film - Debora Film (Roma) Franco-London Film (Paris)/Avala Film (Belgrado)/Omnia Deutsch Film - *di.:* Cineriz - *o.:* Italia - Francia - Jugoslavia - Germania Federale, 1965 - *du.:* 120'. Premio speciale della Giuria al Festival di Mosca (1966).

SEDUTO ALLA SUA DESTRA - *s.:* Valerio Zurlini - *sc.:* Franco Brusati, Valerio Zurlini - *f.:* (colore): Aiace Parolin - *op.:* Elio Polacchi - *ass. op.:* Giorgio Regis - *scg.* e *cost.:* Franco Bottari - *m.:* Ivan Vandor - *mo.:* Franco Arcalli - *fon.:* Piero Spadoni - *fon. di mixage:* Mario Morigi *a.r.:* Paolo Zamattio - *truc.:* Marcello Ceccarelli - *int.:* Woody Strode (Maurice Lalubi), Franco Citti (Oreste), Jean Servais (il comandante), Pier Paolo Capponi (un ufficiale), Stephen Forsyth, Luciano Lorgas, Salvo Basile, Giuseppe Transocchi, Silvio Fiore, Mirella Panfili, Renzo Rossi, *dir. pr.:* Roberto Onori - *pr.:* Carlo Lizzani per Ital Noleggio Cinematografico, Castoro Film - *pr. es.:* N.E. Krisman - *di.:* Ital Noleggio Cinematografico (copia depositata alla Cineteca Nazionale) *o.:* Italia, 1968 - *du.:* 89'.

LA PRIMA NOTTE DI QUIETE - *s.:* Valerio Zurlini - *sc.:* Enrico Medioli, Valerio Zurlini - *f.:* (Eastmancolor - Technochrome): Dario Di Palma - *op.:* Blasco Giurato - *scg.:* Enrico Tovaglieri - *a. scg.:* Franco Gambarana - *co:* Luca Sabatelli - *m.:* Mario Nascimbene (Orchestra diretta da Roberto Pregadio; Maynard Ferguson, Tromba solista; Gianni Basso, Sax tenore solista - *canzoni:* "Domani è un altro giorno" (The Wonders You Perform) di G. Calabrese e J. Chnsut, cantata da Ornella Vanoni; "You Gotta Have Love in Your Heart" (The Supremes e Four Trops) di N. Zesses e D. Fekaris - *ass. m.:* Corrado Demofonti - *mo.:* Mario Morra - *a.mo.:* Piera Gabutti, Massimo Quaglia - *fon.:* Bruno Zanoli - *a.r.:* Paolo Pietrangeli - *segr. ed.:* Franca Invernizzi - *truc.;* Amato Garbini - *parr.:* Gabriella Borzelli - *ab.:* Sartoria G.P. 11 - *arredamenti:* Cimino, G.R.P. - *fot. di scena:* Studio G.B. Poletto - *mix.:* Alberto Bartolomei, Danilo Moroni (presso gli Studi della C.D.S.) - *eff. son.:* Studio Marinelli - *teatri*: De Paolis-Incir (Roma) - *int.:* Alain Delon (Daniele Dominici), Sonia Petrova (Vanina Abati), Lea Massari (Monica Dominici), Giancarlo Giannini (Spyder), Salvo Randone (il preside), Alida Valli (madre di Vanina), Renato Salvatori (Marcello), Adalberto Maria Merli (Gerardo), Nicoletta Rizzi (Elvira), Krista Nell (Mirta Cocaina), Sandro Moretti (Ivo), Pia Giancarlo, Fabrizio Moroni, Patrizia Adiutori, Roberto Lande, M. Cristina Antonellini, Carla Mancini - *dir. pr.:* Averroè Stefani - *isp. pr.:* Gilberto Scarpellini - *amm.:* Vincenzo Lucarini - *org. gen.:* Camillo Teti - *pr.:* Mondial TE.FI. (Roma)/Adel productions (Paris) realizzata dalla Mondial TE.FI - *di.:* Titanus - *o.:* Italia - Francia, 1972 - *du.:* 115' - (copia depositata alla Cineteca Nazionale).

 IL DESERTO DEI TARTARI - *r. 2ª unità.:* Christian De Chalonge - *s.:* André

G. Brunelin, Jean-Louis Bertuccelli, dal romanzo ominimo di Dino Buzzati - *sc.:* André G. Brunelin - *dial. it.:* Valerio Zurlini - *f.* (Eastmancolor): Luciano Tovoli - *scg.* e *co.:* Giancarlo Bartolini Salimbeni - *m.:* Ennio Morricone - *mo:* Kim Arcalli, Raimondo Crociani - *maestro d'armi:* Enzo Musumeci Greco - *int.:* Jacques Perrin (Drogo), Giuliano Gemma (Mattis), Vittorio Gassman (Filimore), Philippe Noiret (generale), Helmut Griem (Simeon), Francisco Rabal (Tronk), Fernando Rey (Nathanson), Laurent Terzieff (Amerling), Jean-Louis Trintignant (Rovine), Max Von Sydow (Hortiz), Giovanni Attanasio (Swartz), Giorgio Cerioni (Gothard), Jean-Pierre Clairin (Maude), Alain Corot (Sarteris), Manfred Freyberger (caporale), Dino Mele (Kupka), Shaban Golchin Honar (Lazare), Maurizio Marzan (Morel), Yves Morgan (Sebastiano), Giuseppe Pambieri (Rathenau), Kamran Nozad (Sern), Bryan Rostron (Von Armin), Rolf Wanka (Prosdocimo), Lilla Brignone (madre di Drogo), Chantal Perrin (Maria), Loris Bazzocchi, Enzo Bottesini, Sandro Dori, Piero Morgia, Mario Novelli - *pr.:* Michel De Broca, Jacques Perrin, Giorgio Silvagni, Bahman Farmanara per Cinema Due (Roma)/Reggane Films (Paris)/Fidci Fildebroc Films de l'Astrophore, FR3/Corona Filmproduktion (Monaco) - *di.:* Ital Noleggio Cinematografico - *du:* 143' - (copia depositata alla Cineteca Nazionale). - *o.:* Italia - Francia - Germania Fed., 1976.

DI LÀ DAL FIUME E TRA GLI ALBERI - *s.:* dal romanzo omonimo di Ernest Hemingway - *sc.:* Valerio Zurlini, Tullio Pinelli, Ugo Liberatore - *f.* (colore): Armando Nannuzzi (sono state girate solo alcune scene di repertorio tra le quali la caccia alle anatre nella laguna veneta).

(filmografia a cura di *Cesare Barese*)

Soggetti e sceneggiature

1956 *Guendalina (s.) di* Valerio Zurlini
Il film è stato realizzato da Alberto Lattuada. Nastro d'Argento 1958 per il miglior soggetto.

1960 *Il paradiso all'ombra delle spade* (*sc.* inedita) di *Salvatore Laurani* da un'idea di Valerio Zurlini

1966 *Il giardino dei Finzi Contini* (*pre-sc.* inedita) di Salvatore Laurani da un'idea di Valerio Zurlini (*s.* tratto da *Il giardino dei Finzi Contini, Gli occhiali d'oro* e *Cinque storie ferraresi* di Giorgio Bassani).

1968 *Gli angeli a Babele* (*sc.* inedita, *tratt.* pubblicato col titolo *La zattera della Medusa* in *Gli anni delle immagini perdute*, v. "Scritti") di Valerio Zurlini, Nicola Badalucco, Enrico Medioli

1970 *Gli occhiali d'oro* (*sc.* inedita) di Valerio Zurlini, Nicola Badalucco, Enrico Medioli (*s.* tratto dal romanzo omonimo di Giorgio Bassani)

1974 *L'inchiesta* (*sc.* pubblicata col titolo *Verso Damasco* in *Gli anni... cit.*) di Valerio Zurlini, Giorgio Albertazzi, Luigi Vanzi

1978 *Il sole nero* (*sc.* pubblicata in *Gli anni..., cit.*) di Valerio Zurlini, Furio Bordon, Vittorio Caronia
Lo scialo (*sc.* inedita, *s.* tratto dal romanzo omonimo di Vasco Pratolini) di: Valerio Zurlini, Giandomenico Giagni (1ª versione); Valerio Zurlini, Giandomenico Giagni, Alessandro Cappelletto, Gianni Da

Campo (2ª versione); Valerio Zurlini, Vasco Pratolini, Ugo Liberatore (3ª versione)

1980 *La traversata dell'inferno* (*sc.* inedita) di Valerio Zurlini (con la *coll.* di Furio Bordon e Vittorio Caronia)

1981 *Di là dal fiume e tra gli alberi* (*sc.* inedita) di Valerio Zurlini, Tullio Pinelli, Ugo Liberatore (3 versioni) (soggetto tratto dal romanzo omonimo di Ernest Hemingway).

In alcune interviste e dichiarazioni Zurlini ha accennato ad altri soggetti e sceneggiature alle quali aveva posto mano e che per ora non sono state ritrovati: *Le trincee* (una storia ambientata tra i volontari dell'Ottava armata del Corpo Italiano di Liberazione), riduzioni da *Lord Jim* di Conrad e dal *Cugino Basilio* di Eça de Queiroz, il progetto per un film sulla Passione di Cristo, e diversi altri soggetti originali che egli stesso confessava di aver smarrito.

Doppiaggi

Valerio Zurlini ha diretto il doppiaggio italiano dei seguenti film:

Il cacciatore (*The Deer Hunter,* 1978) di Michael Cimino.

Disavventure di un commissario di polizia (*Tendre poulet,* 1978) di Philippe De Broca

Convoy, trincea d'asfalto (*Convoy,* 1978) di Sam Peckinpah

L'allegro marciapiede dei delitti (*Rue du pied-de-grue,* 1979) di Jean-Jacques Grand-Jouan

Mon oncle d'Amerique (*idem,* 1980) di Alain Resnais

Mephisto (*idem,* 1981) di István Szabó

Ti ricordi di Dolly Bell (*Sjećs se Dolly Bell,* 1981) di Emir Kusturica

Teatrografia (regie)

Pietà di novembre di Franco Brusati
scg.: Pierluigi Pizzi - *m.:* Ivan Vandor *int.:* Anna Proclemer, Giorgio Albertazzi, Sergio Tofano, Diana Torrieri - *Prima:* Roma, Teatro Eliseo, 21 marzo 1966

La promessa di Aleksej Arbuzov (Zurlini ne ha curato una regia televisiva messa in onda il 23 giugno 1970)
scg.: Franco Zeffirelli - *m.:* Bruno Nicolai - *int:* Compagnia Italiana di Prosa, con Giancarlo Giannini, Annamaria Guarnieri, Umberto Orsini. *Prima:* Roma, Teatro Eliseo, 21 dicembre 1967

L'avventura di un povero cristiano di Ignazio Silone (adattamento e riduzione di Valerio Zurlini)
scg. e *co.:* Alberto Burri - *m.:* Mario Zafred - *int.:* Giancarlo Giannini.
Prima: San Miniato, 3 agosto 1969

Scritti

L'avventura di un povero cristiano, adattamento e riduzione teatrale dal romanzo omonimo di ignazio Silone, in "Il Dramma", n. 12/1969, pp. 29-51

Giorgio Morandi, ILTE, Torino, 1973, pp. 148, con 50 acquarelli di Giorgio Morandi (contiene anche saggi di Renato Guttuso, Jean Leymarie, John Rewald).

Il tempo di Morandi, Prandi, Reggio Emilia, 1975, pp. 28, con un'acquaforte di Mino Maccari (edizione fuori commercio) ripropone il testo già pubblicato in *Giorgio Morandi, v.*)

Una serata romana con Balthus, Prandi, Reggio Emilia, 1975, pp. 20, con un'acquaforte di Renato Guttuso (edizione fuori commercio)

Fabrizio Clerici o i fiori di cenere, Prandi, Reggio Emilia, 1976, pp. 30 con un'acquaforte di Fabrizio Clerici (edizione fuori commercio)

Gli anni delle immagini perdute, Prandi, Reggio Emilia, 1983, pp. 512, prefazione di Vasco Pratolini

L'estate indiana (romanzo incompiuto, inedito)

Valerio Zurlini ha inoltre presentato alcuni pittori in cataloghi editi in occasione di mostre d'arte, e ha collaborato, sempre con scritti sull'arte, alla rivista "Il Dramma", dal 1968 al 1971.

Di là dal fiume e tra gli alberi

Vicoli e calli veneziane - Est. pom.

Cantwell si inoltra in un dedalo deserto di vicoli, supera un paio di ponticelli, sbuca in un piccolo campo. Toglie di tasca un foglietto spiegazzato per controllare se segue la direzione giusta, poi imbocca un altro vicolo. Qui riconosce la casa che cercava e vi si dirige.

Casa Da Campo - Int. pom.

Sale fino al terzo piano di una casa modesta e pulita. Si ferma davanti a una porta. La targhetta reca inciso il nome "Da Campo". Suona. Dopo qualche istante, la porta si apre e nel vano compare una signora sui cinquant'anni, con tutti i capelli bianchi, vestita con molta proprietà.

MARGHERITA: Cantwell! Finalmente!

Cantwell parla un italiano un po' stentato. Abbraccia la donna con affetto.

CANTWELL: Ciao Margherita. Che gioia rivederti! Come state? Come sta Giulio?

MARGHERITA: È da ieri che ti sta aspettando. Tu sei sempre uguale. Fai sempre a pugni per strada?

CANTWELL: Sempre.

MARGHERITA: E il cuore come va?

CANTWELL: Dovrei cambiarlo con uno nuovo.

VOCE GIULIO: Margherita! Chi è!

MARGHERITA: Vieni.

Lo accompagna attraverso un salotto pulito e decoroso, poi lo introduce in uno studio-biblioteca. Libri stipati, dappertutto, carte in disordine, fotografie poggiate sui libri, pipe. Qui seduto in una poltrona siede un uomo intento a decifrare un libro scritto con l'alfabeto Braille. Intuisce subito la presenza dell'amico ma non può alzarsi perché è cieco e mutilato di entrambe le gambe.

GIULIO: Richard!

Cantwell va ad abbracciarlo. La signora Da Campo si è fermata sulla porta e ora la chiude discretamente. I due parlano fra di loro in un inglese perfetto.

CANTWELL: Giulio! Quanto tempo è passato!

GIULIO: Sei anni. Ma Margherita mi ha letto sempre le tue lettere e i tuoi telegrammi. Così in un modo o nell'altro ho sempre saputo dove eri. Poi i giornali parlano di te e i miei allievi mi portano i ritagli che ti riguardano. Da dove vieni adesso?

CANTWELL: Dalla Corea. Ma ho fatto un lungo giro.

GIULIO: Fatti guardare.

Il viso di Cantwell si sottopone all'esame delle delicate dita del cieco. Appena sfiorandolo Da Campo si impadronisce di tutti i lineamenti di lui, con un lieve sorriso sotto gli occhi spenti.

GIULIO: Sei sciupato. Hai molte rughe in più e queste grosse borse sotto gli occhi. Come ti senti?

CANTWELL: Molto peggio di allora.

Da Campo tace brevemente. Poi tocca il paltò che Cantwell ha appoggiato su una sedia lì accanto.

GIULIO: Come mai sei ancora in divisa?

CANTWELL: Non ho con me nessun vestito borghese. Ne comprerò uno qui a Venezia.

GIULIO: E come va laggiù?

CANTWELL: Di peste.

GIULIO: Raccontami qualcosa. È sempre affascinante sentir raccontar bene.

CANTWELL: Ti interessa ancora quello che succede in questo cesso di mondo?

GIULIO: Sì. Molto

CANTWELL: Beato te. Io non ne posso più

GIULIO (sorridendo): E io non voglio che le tenebre mi sommergano. Che ore sono?

CANTWELL: Le cinque e mezzo

GIULIO: Esatte?

CANTWELL: e ventinove.

GIULIO: Va alla finestra e guarda fuori. Comincia a raccontare.

Cantwell si sposta accanto alla finestra. In un mare di nebbia nascente, la distesa malinconica della laguna, da Torcello al mare, verso Chioggia.

CANTWELL: Cosa vuoi sapere? Come finirà? Male. Per inerzia. Noia. Con centomila morti in più, sembra che bastino. I coreani sono servi corrotti, venali, sudboli. Non sanno battersi e si vendono le armi al mercato nero, come le figlie tredicenni, e forse non hanno tutti i torti. Gli altri hanno alle spalle seicento milioni di cinesi, combattono con fanatismo e...

Ammutolisce di colpo. In una lenta esplosione silenziosa tutte le luci di Venezia si sono accese. Cantwell rimane muto per un lungo istante e una espressione commossa e accorata gli attraversa lo sguardo.

CANTWELL (sottovoce): Dio mio. Valeva la pena di fare tanta strada.

GIULIO: Vero? Io non vedo la laguna da quattordici anni.

Restano silenziosi, a lungo. Poi Giulio si scuote.

GIULIO: E queste cose le hai scritte?

CANTWELL: Sì, ma non le hanno pubblicate. Per non deprimere ulteriormente il morale della nazione.

GIULIO: Come sembra lontana la nostra guerra. Una scaramuccia.

CANTWELL: Teruel l'Ebro o l'assedio di Madrid non sono state scaramucce. Ne sai qualcosa.

GIULIO: Non prendere il mio caso. Lo scoppio di una caldaia a gas avrebbe potuto conciarmi peggio.

CANTWELL: Sei ottimista.

GIULIO: Sono vivo.

C'è un breve silenzio. La mano del cieco accarezza brevemente quella di Cantwell.

GIULIO: Guarda sul tavolo.

Sul tavolo ci sono allineate sei o sette bottiglie di vino.

GIULIO: Bevi sempre tanto?

CANTWELL: Diecimila volte più del necessario.

GIULIO: E non ti fa male?

CANTWELL: Certo.

Si alza e va a sturarsi una bottiglia di vino. Guarda l'etichetta della bottiglia. È un vino spagnolo.

CANTWELL (fischietta): Un tuffo nel passato.

GIULIO: È quello che volevo. Li ho fatti cercare per te e non è stato facile trovarli.

CANTWELL: Vuoi?

Giulio fa con la mano un garbato cenno di diniego e Cantwell si versa un abbondante bicchiere di vino. Schiocca le labbra e ripete. Poi si risiede accanto all'amico, con un terzo bicchiere pieno.

CANTWELL: Hai rivisto qualcuno dei vecchi compagni?

GIULIO: Scotti è venuto un paio di volte a trovarmi. Te lo ricordi?

CANTWELL: Certo.

GIULIO: È senatore. Lister vive in Russia, Marty è morto e tutti i compagni iugoslavi sono al potere. In Francia gli esuli vivono facendo i mestieri più umili, ogni tanto qualcuno passa la frontiere e Franco lo fa fucilare. O peggio.

CANTWELL: Lavori?

GIULIO: Tutto il giorno. Piccoli saggi, ricerche letterarie, insegno inglese...

CANTWELL: Dovresti insegnarlo a me.

GIULIO: E ho raccolto i miei ricordi di quegli anni in un libro. È lì, di fronte a te.

Cantwell solleva delicatamente un libro.

GIULIO: Leggi la dedica.

CANTWELL: "A Richard Cantwell, attraverso i cui occhi ho continuato a vedere".

Gli occhi di Cantwell si commuovono, ma è la debolezza di un istante.

GIULIO: E tu? Sono undici anni che non scrivi un libro.

CANTWELL: E ci ho messo una croce. Non scriverò più. Non so più scrivere.

Est. Varii Veneziani - Sera

Quando Cantwell esce dalla casa di Da Campo si ritrova in un fitto mare di nebbia, attraverso il quale filtra la rara luce di qualche lampione.

CANTWELL: (fra sé): Bel casino...

Si avvia, un po' malfermo sulle gambe. Un incrocio dopo l'altro, bivii e quadrivi di callette non più larghe di camminamenti di guerra, appena percettibili in quell'ovatta sempre più densa. Ad un tratto intravede due ombre ferme sotto un porticato. Si rivolge loro in un italiano approssimativo, con la bocca impastata.

CANTWELL: Scusa! Scusa... signor...

Ma le ombre dileguano velocemente, forse intimorite. Un'altra ombra sotto un sottoportego.

CANTWELL: Per favor... Dove sono? Dove per San Tomà?

Ma il suo tono non è rassicurante. L'ombra si allontana velocemente e Cantwell lo insegue, masticando un paio di bestemmie.

La traversata dell'inferno

Appartamento Michele - Int. notte

Ora il destino aveva quasi finito di tirare le reti e in un modo o nell'altro tutti vi erano rimasti impigliati. Restava Barbara. Lei avrebbe finito di sistemare gli ultimi tasselli di quel puzzle di angoscia. E Michele rientrò in casa prostrato, sconvolto da quanto lo stava attendendo. Barbara non era nel soggiorno né in studio. (In studio il frammento greco sembrava, in uno strano e casuale gioco, un assurdo diavolo storpio che ammiccasse). Michele passò nella stanza da letto e Barbara lo attendeva là. Era tesa, angosciata come una belva sorpresa dai cacciatori nel recesso più profondo della sua tana.

MICHELE: È tardi. Come mai ancora sveglia?

BARBARA: Ti aspettavo. Devo parlarti.

Michele sospirò, sedette sul letto e si accese una sigaretta.

MICHELE: Non è meglio domani? Prendi un paio di sonniferi.

BARBARA: Dove sei stato fino a quest'ora? Con Silvia?

MICHELE: Anche.

BARBARA: Sei così innamorato di lei?

MICHELE: Sì.

BARBARA: Ho ancora qualche speranza di evitare che tutto vada in rovina?

Michele fissò sua moglie.

MICHELE: Tutto cosa?

BARBARA: Noi due. Questa casa, la nostra vita insieme. È tutto finito?

MICHELE: È mai cominciato?

BARBARA: Ero incerta se continuare a difendermi o partire lasciandoti una lettera. Ho atteso il tuo ritorno come si spera in un miracolo.

Gli sorrise con mesta amicizia e tentò di fare dello spirito.

Basta guardarti in viso per capire una volta di più che i miracoli se li inventano i preti a corto di fedeli.

Le labbra le si strinsero in una smorfia amara.

Bene. Non mi va più di lottare. Mi arrendo. Dì a Silvia che non gliene voglio e dille anche di perdonarmi, se lo può.

MICHELE: Perdonarti di cosa?

BARBARA: Di averle rovinato la vita.

Scolò dalla bottiglia l'ultima goccia di whisky, guardò suo marito negli occhi. Poi si voltò, incapace di proseguire sotto uno sguardo comunque estraneo e giudice, ma ben decisa in ogni modo ad andare fino in fondo.

E ora dovrei pagare un debito. Forse più a me stessa che a te. Ma mi è molto difficile.
Barbara guardava fuori. Un lontanissimo chiarore d'alba nasceva contro l'oscurità del cielo.

BARBARA: Sono quasi le quattro. Sai che giorno è oggi?

MICHELE: Il 9 ottobre. Santa Barbara.

BARBARA: Puoi andarmi a prendere ancora del whisky?

Michele si alzò, passò in soggiorno e prese un'altra bottiglia di whisky. Ritornò in camera e ne versò nel bicchiere della moglie.

MICHELE: Non hai debiti nei miei confronti. Se vuoi parlare devi farlo solo per te.

BARBARA: Tu non bevi?

MICHELE: No.

BARBARA: Adesso devo avere solo il coraggio di andare fino in fondo.

Ebbe un momento di debolezza ma lo vinse subito.

L'incubo incominciò esattamente dieci anni fa, alle cinque del pomeriggio dell'8 di ottobre. In un piccolo appartamento un po' fuori Genova. Era di un mio amico. Un ragazzo appena più grande di me, delicato, sensibile, che mi amava e voleva sposarmi. In quei giorni era in Inghilterra, studiava a Cambridge. Mi arrivavano cartoline, lettere, telegrammi, pensieri, scherzi... Aveva fatto fare una copia delle chiavi del suo rifugio e me le aveva date dicendo-

mi: "Va lì a studiare, va lì quando ti senti sola. Se potrò immaginarti fra i miei libri, fra tutte le cose che mi appartengono, mi sembrerà di esserti meno lontano.

Ebbe un pausa. Poi aggiunse:

Si chiamava Andrea. Era il fratello di Silvia. Un anno prima alcuni amici tedeschi ci avevano invitato a un gran ballo a Nymphenburg. C'era gente venuta da ogni parte d'Italia, il solito mondo. E c'eravamo noi quattro: Andrea, Silvia, Davide ed io. E c'era anche il padre di Andrea e di Silvia. Lo conosci?

Michele rispose dopo una pausa.

MICHELE: Lo conoscevo.

BARBARA: anch'io lo conoscevo già e ne ammiravo la classe, la bellezza, il mistero. E forse ero anche attratta dalla sua fama di uomo pieno di donne. A diciotto anni molte donne sono molto cretine. Anche lui conosceva me, ma conosceva la ragazzina che aveva visto sempre per casa senza mai accorgersene. Quella sera la ragazzina era cresciuta, ben decisa a farsi notare e lui se ne accorse. Possiamo saltare i particolari o vuoi che mi umilii fino in fondo?

Michele le replicò quasi con durezza.

MICHELE: Barbara, questa confessione serve a te, non a me. Non trovo imperdonabile che una ragazza di diciotto anni abbia un rapporto con il padre del ragazzo che ama.

BARBARA: Non amavo Andrea. Andrea amava me.

MICHELE: A maggior ragione. Ma stà attenta: l'importante per te, oggi, è di ricostruire con sincerità spietata chi dei due ha messo in moto l'ingranaggio, chi ha corrotto l'altro. È la sola verità che può liberarti o distruggerti.

La risposta di Barbara cadde come un macigno.

BARBARA: Io. Ho rivissuto i miei pensieri di allora con una lucidità suicida, pur di potermi dare una risposta diversa. Non ci sono riuscita.

MICHELE: E come lo seppe Andrea?

BARBARA: Aprendo una porta. Voleva farmi una sorpresa e ritornò da Cambridge per festeggiare con me il mio onomastico. Stefano ed io eravamo a letto. Non avevamo chiuso la porta della stanza e ad un tratto sentimmo una chiave infilarsi nella serratura. Per un istante rimanemmo come paralizzati. Poi Stefano si alzò di scatto e si precipitò a chiudere a chiave. Era nudo. Non fece in tempo. Per un attimo il mio sguardo incontrò lo sguardo di

Andrea e Andrea aveva riconosciuto suo padre. Poi la porta si chiuse. Io ero schiantata dall'angoscia e dal terrore. Lui cercò di farsi forza: bevve, diventò spavaldo, mi prese ancora, violentandomi quasi, era anche lui fuori di sé, sconvolto dalla paura e dalla passione. Parlò, parlò, si mise a piangere, sembrava impazzito. Andrea era sparito ed io sapevo che era capace di tutto. Ma cosa potevo fare, annientata come ero dalla vergogna. La sera stessa si uccise e Silvia vide per prima il suo cadavere. Qualcosa cominciò a spezzarsi in lei, in quel momento...

Tacque a lungo. Poi concluse:

Ecco. Questo è il segreto che apparteneva solo a me, e che ero decisa a non rivelare a nessuno al mondo per nessuna ragione.

MICHELE: Cosa ti ha fatto cambiare idea?

Barbara dovette nuovamente farsi forza.

BARBARA: Questa storia in realtà non era mai finita. Quanto era successo pesava sulla nostra coscienza come un delitto, ma lui non si era mai rassegnato al mio abbandono e avrebbe fatto di tutto pur di non perdermi. Sembrò arrendersi solo quando ti sposai. Sentivo il suo pensiero inseguirmi sempre, come un'ossessione, ma non si fece mai vivo. Ma il silenzio aveva impedito a me di saldare i conti. Al centro della nostra vita, come della vita di tutti coloro che in un modo o nell'altro erano rimasti impigliati in questa disgustosa ragnatela, si era aperta una voragine. Silvia è stata la sola che ha pagato.

MICHELE: In che modo?

BARBARA; Quando Andrea morì, la famiglia di Davide spedì il ragazzo in America. La vicenda puzzava di scandalo. Silvia si ammalò, dovettero curarla. Ma anche dopo guarita non fu più la stessa. I suoi nervi erano saltati. Cominciò a distruggersi deliberatamente.

MICHELE: Seppe di te e di suo padre?

BARBARA: Se lo avesse solo lontanamente sospettato non sarei viva.

MICHELE: Come avesti la certezza che Andrea si era ucciso?

BARBARA: Il giorno successivo alla sua morte, ricevetti un suo biglietto. C'erano scritte queste parole: "Domattina troverai sul giornale il mio regalo per la tua festa". Si era ucciso pulendo un fucile. Questa fu la versione che tutti accettarono ma che nessuno credette mai. Per tutti però rimaneva un margine di dubbio. Tranne che per me.

MICHELE: E ieri tu hai mandato il biglietto a suo padre.

BARBARA: Glielo ho consegnato.

Michele abbassò il capo.

MICHELE: Perché lo hai fatto? Lo odiavi tanto?

BARBARA: No. Ho impiegato tutta la forza che avevo ad odiare me stesa.

MICHELE: Ti ha raccontato lui di Silvia e di me?

BARBARA: Si e ne era felice. Aveva atteso per anni una crisi fra noi due.

Michele si allontanò dalla moglie, meditando bene su quanto stava per dirle.

MICHELE: Se volevi liberarti di lui ci sei riuscita, ma a caro prezzo. Forzano si è ucciso poche ore dopo aver letto il biglietto di Andrea.

Barbara sbiancò di colpo.

BARBARA: Ma è impossibile!

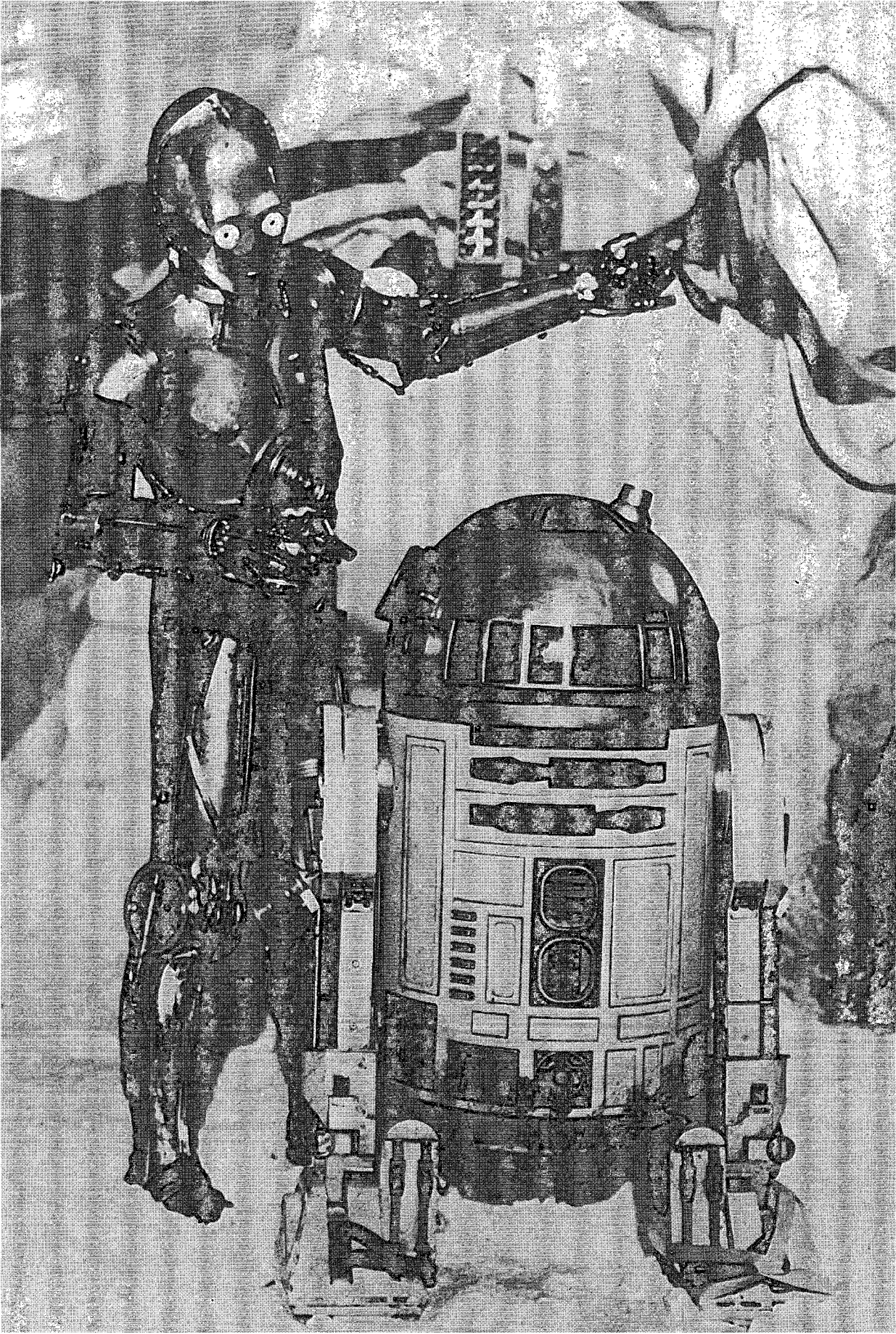
MICHELE: Ho visto il suo cadavere.

Barbara ripercorse in un breve istante tutte le sue sensazioni di quel pomeriggio. Mormorò con un filo di voce:

BARBARA: Ora capisco. Ha letto il biglietto davanti a me. Ed è improvvisamente cambiato. Come una strana serenità lo calmasse, finalmente. Mi ha chiesto scusa. Mi ha riaccompagnata alla porta. In un istante aveva deciso.

Michele guardò Barbara con profonda compassione.

Me lo merito. Il destino vuole che io paghi questa storia sino in fondo. Come si è ucciso?

MICHELE: Pulendo un fucile.

Il "modello" Spielberg-Lucas reinventare il cinema perduto

Claver Salizzato

American Naives: ovvero *il* cinema (perduto)

E che tutto fosse divertente, emozionante, che piacesse ai bambini.
George Lucas

Innanzitutto devo dire che io tengo molto alla mia infanzia. Credo che il mio sviluppo emotivo si sia fermato all'età di diciannove anni.
Steven Spielberg

Guerre stellari di George Lucas

«Nella mia città, Modesto, c'era un solo cinema dove andavo la domenica, ma, soprattutto, per rimorchiare le ragazze e divertirmi. E poi guardavo i film alla televisione, ma erano piuttosto vecchi» (G. Lucas in *Entretien avec George Lucas,* «Positif» n. 197, 1977, a cura di R. Benayoun e M. Ciment).
«Io ero uno di quei ragazzi i cui genitori dicevano di star lontano dai film. Essi razionavano sia la televisione, sia il cinema. Potevo vedere film soltanto in loro presenza e, di solito, quelli che più interessavano a loro. Ricordo che il primo film che io abbia mai visto fu *The Greatest Show On Earth* (*Il più grande spettacolo del mondo,* 1952) di C.B. De Mille» (S. Spielberg in *Close Encounter with Steven Spielberg,* «Film-comment» 1978, a cura di Mitch Tuchman).
Prima del cinema, l'America, e due storie americane fatte di entusiasmi, di slanci, di desideri, di passioni, d'ironia — non corrosiva alla Hemingway, ma sentimentale e genuina alla Twain — di *youthfulness* alla Tom Sawyer, alla Huck Finn, di ricordi, anche, alla Bogdanovich (la panoramica, da destra a sinistra dello schermo, dal cinema Royal — dettaglio da ricordare per il futuro, "l'unico cinema in città" — a scoprire l'ammasso di case, baracche della frontiera, immerse nel vento di "piste" polverose ed eroiche, d'altri tempi...

1941: allarme a Hollywood di Steve Spielberg

Anarene, Texas, nell'*ouverture* di *The Last Picture Show*), di romanticismo: George Lucas, classe 1945, faccia da adolescente erudito, famelico di letteratura fantascientifica («Quali sono i suoi scrittori di fantascienza preferiti?», «Sono molti: Asimov, Arthur Clarke, Van Vogt, ma anche Heinlein, Harry Harrison, Tolkien, Frank Herbert, che sono più vicini a *Star Wars*»), assiduo spettatore delle avventure TV di Flash Gordon a puntate, e lettore di fumetti («...Ad esempio sono un ammiratore di Alex Raymond», *ibid.*), legato a doppio filo a quel tratto d'infanzia anni Cinquanta, popolata di benessere yankee, di cadillac, schermi televisivi, effetti speciali, juke-box & rock'n'roll, di *way-of-life* californiana, al punto da ricordarsene nell'invenzione della scimmia gigante Chewbacca di *Guerre stellari,* incrocio tra un orso e un primate, ma in fondo, copia ingrandita e, naturalmente, rielaborata, del vecchio cane (spinone?) di gioventù, compagno di giochi e di telefilm, da famiglia Bradford; e Steven Spielberg, minore di un paio d'anni (1948), ragazzino prodigio — a tredici anni realizza un medio-metraggio in 8 mm intitolato *Escape To Nowhere* e a diciotto una prima versione dei futuri *Incontri ravvicinati* — malato di curiosità («Mi infilai negli studi della Universal — era nel 1967 — e passai tre mesi da clandestino a guardare i re-

gisti che lavoravano per la televisione. Non so come ci sono riuscito: entravo e basta. C'erano ogni sorta di persone che andavano e venivano dal cancello principale durante l'orario di colazione e nella prima mattinata. Io dovevo alzarmi allo scoccare dell'alba, indossare un abito, portarmi la mia borsa e, per qualche strana ragione, Scotty, al cancello, mi lasciava passare ogni giorno. Penso che la gente supponesse che fossi il figlio di qualcuno, uno dei dirigenti»), patito della cinepresa, dei suoi trucchi, delle sue fantasiose invenzioni e delle sue illimitate possibilità "ludiche", come una "macchina dei sogni" o una moderna e per niente misteriosa — anzi, scientificamente ineccepibile — "lampada di Aladino" («Alcuni ragazzi della mia età erano assorbiti dalla musica, dalla formazione di complessi — o dalla televisione. Io sono stato sempre immerso nella realizzazione dei miei piccoli *home movies*. Ed è tutto quello che ho fatto durante la mia crescita. Era una specie di fuga, per me»). E, fuori, l'America: i Cinquanta del boom televisivo, piccole — ancora per poco — scatole monoculari in b/n che trasmettevano prevalentemente show o *specials* musicali («La televisione per me — confessa lo stesso Spielberg — fu Imogene Coca, Sid Caesar, Soupy Sales e *The Honeymooners*»), oppure, tutt'al più i famigerati *serials, soap-operas* sponsorizzate dalla Procter&Gamble, che sconvolgevano una tecnica cinematografica consacrata da circa mezzo secolo, o poco meno, di esistenza di Hollywood, con le loro «dirette», le telecamere, i cavi, gli zoom, i p.p.p. sparati contro lo spettatore senza un briciolo di parsimonia; i Cinquanta della *science-fiction* («E poi, nel cinema — dice Lucas — vi sono state le scenografie e gli effetti speciali di Ray Harryhausen»), i *body-snatchers* siegeliani, la paura demenziale e fanatica dell'extraterrestre/alieno/diverso (che in questo senso hanno significato qualcosa per uno, ad esempio, come Carpenter), ma anche dello *Spazio*, della *Frontiera*, dei nuovi orizzonti prospettati alla sete di conquista dell'*homo americanus*, dopo la colonizzazione del Far West, dei *Missili*, computer, leve, calcoli binari, sindromi di Andromeda e fantastiche battaglie intergalattiche (Flash Gordon, *lui-même*, o *Star Trek*, o *1999)*; i Cinquanta del rock e della provincia, Tupelo Mississipi, Memphis Tennessee, Modesto California o Cincinnati Ohio (...Anarene, oh cara!), le ribellioni senza causa e le gioventù bruciate, della polizia da operetta armata di veri fucili a pallettoni e di auto stridenti con i lampeggianti multicolori, disposta a tutto pur di proteggere e conservare il «modello americano» da pericolose ingerenze "straniere" o da presunte deviazioni interne; ed infine i Cinquanta (e i primi Sessanta) della *West Coast*, di Kerouac e la beat-generation, sulle lunghe *highways* a perdita d'occhio, e le praterie, i villaggi sperduti, le città fantasma e le metropoli, nella *California dreamin'* di San Francisco e Los Angeles... *il* Cinema.

***1941: allarme a Hollywood* di Steve Spielberg**

Racconta Lucas: «In effetti, ignoravo quasi tutto del cinema. (...) È stato all'Università che ho veramente scoperto il cinema, nelle opere che mi stimolavano, in particolare i film canadesi del National Film Board, da Claude Jutra alle opere astratte di Norman McLaren»; e Spielberg: «Non conoscevo nessuno allora, eccetto George Lucas — e lo incontrai solo in occasione di una retrospettiva di tutti i progetti degli studenti che la U.S.C. organizzava quell'anno. Conobbi John Milius molto presto, perché John era di quel gruppo dell'U.S.C. A quel tempo la mia stella era Coppola, perché egli proveniva dalla leggendaria UCLA, e stava diventando un vero professionista (...) e debuttando come regista con Roger Corman, circa intorno al '67 o '68. Così, in un certo modo, Francis era un esempio per un mucchio di *filmmakers*, perché aveva sfondato prima di molti altri»: il *Viaggio* — autentico ed immaginario — dei due «compari» Steven Spielberg e George Lucas, si snoda da qui, da questo groviglio, ammasso, soffitta «magica» di antefatti, in cui poter attingere, aggirarsi come dentro un luna-park frenetico e colorato (luci, neon, spot, fari, sono dappertutto disseminati nei loro film), attraverso le strade di un Grande Paese (leggi USA) ordinario e/o mitico. Frammenti spezzati di storia patria che scorrono sul *loro* schermo, come se fossero strisce di *comics*, graffiti del ventesimo secolo rinchiusi in un fotogramma. Bisogna innanzitutto svolgere un lavoro archeo/antropologico — «Al College, le mie materie dominanti

erano l'antropologia e la sociologia: mi interessavo allo studio delle culture», afferma Lucas — portare in superficie le schegge d'immagine, scoprire la *Stele*, ripulirla della polvere e della sabbia depositatesi nel corso del tempo (come fa Harrison Ford/Indiana Jones, alla ricerca dell'incavo-guaina per inserire il bastone che gli permetterà di svelare il segreto dell'Arca dell'Alleanza, chinato sul pavimento del Tempio sepolto), decifrare il codice di lettura, la chiave della combinazione dei *Segni*, svelare infine — rubare, "predare" — il Messaggio, per riprodurlo, diffonderlo e perché no, mistificarlo. Ecco l'enunciato principale che associa la coppia Spielberg/Lucas: «Il Cinema *non* è il Cinema» ovvero non la memoria di un passato filmografico senza precedenti, avventuroso e «stampato» nella leggenda, ma *la* Memoria *del* Passato — o la pre/visione (anteprima) del Futuro, sempre però nell'ottica della *fantasy*, e quindi delle «origini» di ciascuno, più che della *science-fiction* ancora di-là-da-venire — che non è tutta o solo *movie*, bensì anche, e soprattutto per i due, *feeling* ed *ambience*, idee, sensazioni, luoghi, emozioni, «lune e falò» di una «giovinezza nazionale» — appartenente quindi ad un'intera civiltà — di cui essi si ritengono, non a torto, già storici. Storici delle *Macchine*, della violenza e dell'angoscia endemica, generazionale, della *Fantasia*, dei *Simboli*: ora patetici e commossi (*American Graffiti* e l'ultima parte di *Sugarland Express*, *Incontri ravvicinati* e *I Wanna Hold Your Hand*, di cui però Spielberg fu solo produttore esecutivo), ora ridondanti ed eccessivi (*Lo squalo, Guerre stellari* e *L'Impero colpisce ancora*), o *chansonniers* di gesta «uniche» (*L'uomo che fuggì dal futuro, Duel, I predatori dell'arca perduta*). Pittori rousseauiani (il Doganiere) di un mondo naif — ingenuo ed esoterico, infantile e sofisticato — con la tavolozza dell'iperrealismo wharoliano.
Così — anche se Lucas aveva già fatto *THX 1138*, ma sviluppandolo da un progetto studentesco, e Spielberg si lasciava alle spalle *Duel* che era, in fondo, pur sempre una realizzazione televisiva — *questo* è il Principio:
— *American Graffiti* (id., 1973): brani, reperti riesumati, radici da "scoprire" e sezionare, rituali da penetrare e mettere - in - scena... Burger City al Mel's Drive - in, dove si apre il film, come Anarene o Modesto. La notte, che è l'unità di tempo del testo lucasiano, diventa una "scatola", un luogo definito, delimitato, *chiuso*, un interno dove potersi muovere liberamente, ma da cui non poter *uscire*, una "provetta" con dentro, ancora in "sospensione", gli elementi da analizzare: quattro amici "colti" nei loro ultimi istanti di teenagerismo, i "raid" automobilistici a caccia di ragazze, le gare di velocità lanciata con i mitici *dragsters*, la colonna sonora dei primi anni Sessanta (i Platters, i Beach Boys, Chuck Berry, Fats Domino ecc.). Ma, in tutto questo, non bisogna confondersi, Hollywood non

Incontri ravvicinati del 3° tipo
di Steve Spielberg

c'entra: non c'entra il *déjà-vu* dello Schermo, né, tantomeno, l'etichetta "Nostalgia" che tanto spesso si è affibbiata al film; non c'è *niente* dietro, né davanti quell'universo, che si propone così, agli occhi della platea, in modo esemplare, *singolare* e irripetibile. I Graffiti di Lucas, ancorché suggestivi di un determinato e preciso — ovvero collocabile cinematograficamente — cliché ormai classico (da *Gioventù bruciata* a *L'ultimo spettacolo* a *Un mercoledì da leoni*), non si nutrono di *Movies, non* sono Cinema, bensì Cultura, usi e costumi, modi di vita, "cerimoniali", *strips* raccontati *con* le immagini — che in questo verso assumono i connotati del *tramite*, del *veicolo* (i *Vehicles*, lo vedremo più in là, tormento ed estasi dei Nostri), dello strumento di ricerca — e lo stesso Lucas è un ragazzo terribile che si diverte a scandalizzare gli *adulti filmgoers*, i padri, le tradizioni iconografiche, a mettere sottosopra la «cineteca» tagliando fotogrammi, rimontando nella piena inosservanza dei dogmi. *American Graffiti* equivale quindi ad un dinosauro, alle "rovine della città perduta" ed è tutto dentro un juke-box (*scatola*, appunto) o un flipper (emblematica la carrellata di Curt/Richard Dreyfuss lungo la parete di flipper, nella "sala giochi") che sono i "ruderi" della civiltà moderna — luminosi, intermittenti, abbaglianti di *tilt, score, play on, zoom, pow, wam...*

Richard Dreyfuss in *Incontri ravvicinati del 3° tipo.*

— *Sugarland Express* (id., 1973):... insomma, è uno *special effect*, un giocattolo costruito con la supervisione di Douglas Trumbull e John Dykstra (futuri tecnici degli effetti di *Close Encounters* e *Star Wars*), completamente autonomo, dotato di vita propria come l'Extraterrestre di Carlo Rambaldi, elettronico e computerizzato. Questo significa essere degli *storici*, oggi: narrare di una coppia (Goldie Hawn e William Atherton) in fuga da un penitenziario del Texas verso le Sugarland, per "riappropriarsi" del figlio dato in adozione, dall'*welfare state*, ad una famiglia "normale"; descrivere lo spiegamento di forze della polizia nella caccia ai "delinquenti"; ed infine, con la medesima aria da commedia, assistere al tiro a segno dei cecchini contro i due "banditi" e al ferimento a morte dell'uomo. Se il passato è della pellicola, il presente è dei *mass-media* e Spielberg si aggira in mezzo al proprio materiale, come davanti a monitor dove ogni trucco è possibile ed i colori, al pari delle emozioni, si possono *caricare*, saturare di predominanti, rendere irreali ed incredibili (ogni cosa diventa rossa quando lampeggiano le sirene delle auto, e chi crederebbe ad una vicenda tanto esilarante che si conclude nel dramma?). *Sugarland Express* non è un *road-movie*, non è l'ennesimo film degli "amanti criminali in fuga" (anche qui, come per Lucas, varrebbe la memoria cinematografica: da *Sono in-*

nocente a *La donna del bandito* e da *Bonnie and Clyde* e *La rabbia giovane*) e nemmeno un pamphlet di denuncia di una realtà sociale: è già il *make up*, la «contraffazione", il desiderio di manipolare meccanismi ed ingranaggi del passato (anche la poetica dei generi, se vogliamo) a puro scopo "tecnologico", di sperimentare, cioè, sullo spettatore, la brillantezza e la perfezione di un congegno che non ha più segreti e che *si* riproduce ormai attraverso un sistema standardizzato. E l'autore è un fabbricante di *Video-games*.
Il cinema in quanto tale, non esiste più (*non* è...); non esiste come ordinamento, bensì solo come agglomerato di situazioni reattive sempre identiche in qualunque epoca (la paura, ad esempio, l'immaginazione, lo spirito avventuroso), che rappresentano quindi un ricco emporio di idee da cui attingere inesauribilmente. Gli sfrontati Spielberg e Lucas hanno avuto il coraggio di *confondere* (cosa che certi critici non gli potranno mai perdonare): confondere lo stile con la tecnica, i ricordi con la storia, la fanciullezza con la maturità, lo scherzo con il melodramma, la *camera* con il *gioco*, l'America con i propri Sogni.

Il gioco dei veicoli

...La bella favola del consumismo
al suo apice...
J. Updike, *Donne e musei*

Vehicles, come si diceva: auto, camion, bolidi, razzi, astronavi, aeroplani, macchine. *Nei* veicoli l'uomo (il personaggio) vive la propria esperienza (lo spazio del film): combatte, fugge, gareggia, assale, ma fa anche l'amore (in *1941*, Donna Stratton/Nancy Allen non può raggiungere l'orgasmo se non sopra un mastodonte dell'aria, meglio se bombardiere, in volo, e il capitano Loomis Brickett — volendo "soddisfare" la ragazza — si vede costretto ad improvvisarsi pilota e ad assolvere al proprio compito di maschio "tra le nuvole", dentro la carlinga dell'aereo), svela i confini dell'immaginario (l'elettricista Roy Neary/Richard Dreyfuss, è *per mezzo* della *Mother Ship*, la gigantesca nave spaziale di *Incontri ravvicinati del terzo tipo*, che riesce ad entrare in contatto con gli UFO), edifica il proprio habitat (in *Star Wars* il *Millennium Falcon* è parte del carattere stesso e del comportamento di Han Solo/Harrison Ford, il quale a sua volta sembra legato al velivolo quasi da un rapporto affettivo — in effetti, poi, in *L'Impero colpisce ancora*, lo vediamo prendere a calci e pugni i quadri di comando dell'astronave, che soltanto a queste sollecitazioni sembra reagire e mettersi in moto — per non parlare dell'*Empire*, l'enorme "pianeta" computerizzato ai comandi

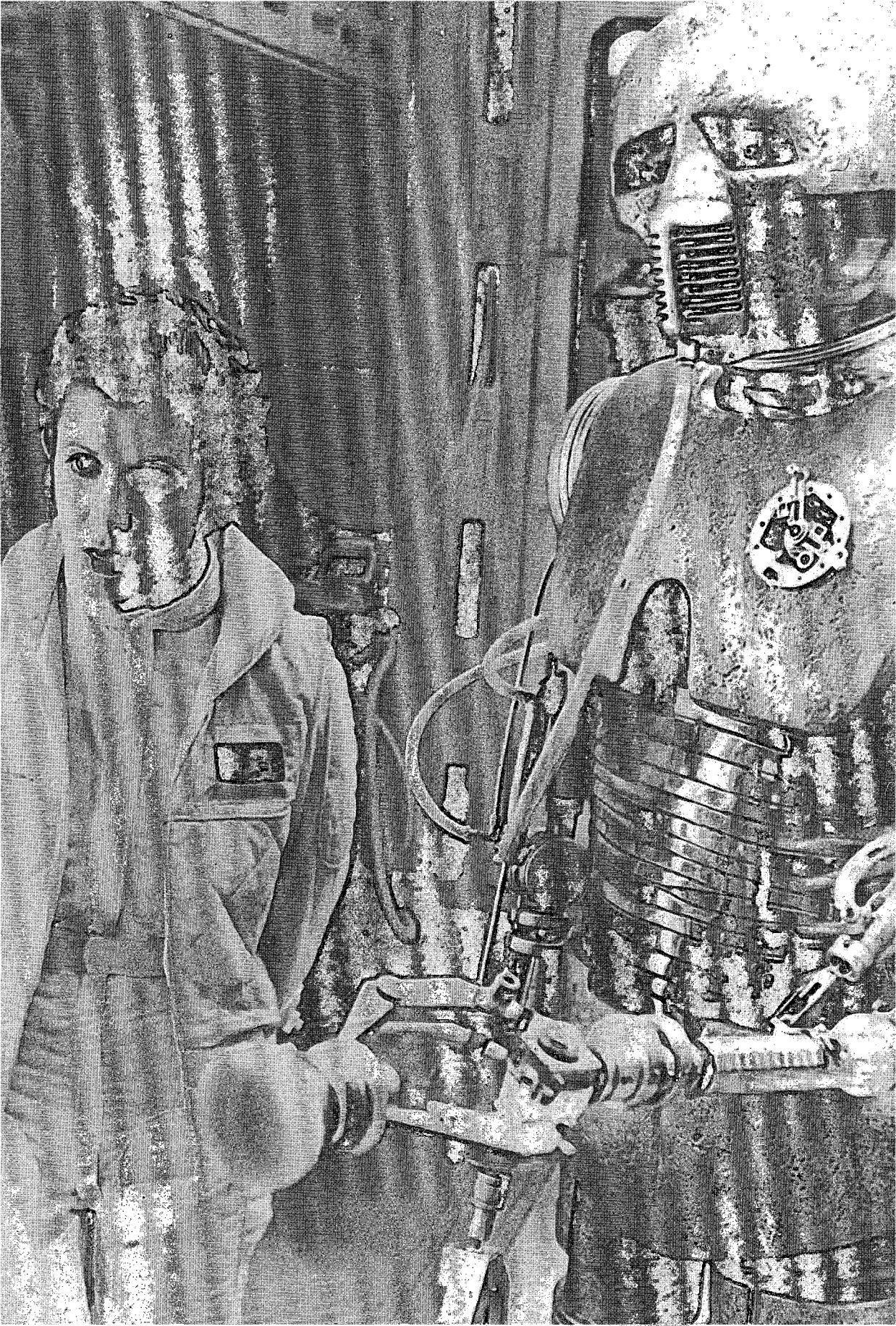
di Peter Cushing, sempre in *Guerre stellari*, che vaga nello spazio alla ricerca dei ribelli e che alla fine sarà lo stesso Luke Skywalker/Mark Hamill a distruggere, innescando una fatale reazione a catena). E dappertutto strade, piste, o circuiti, o carreggiate, curve, rettilinei, dossi; strade di tutti i giorni (*Duel*) o tunnel autostradali del futuro *(TH 1138)*, vie interplanetarie e percorsi tracciati (*Star Wars*) o *avenues* hollywoodiane (*1941*), o ancora il grande *Feticcio*: "*the idea of a highway tapering off to the vanishing point with something waiting on the other side*" (è Spielberg che parla a proposito di *Incontri ravvicinati*), quella "Superstrada" con la linea bianca di demarcazione, spezzata, che termina in un punto all'orizzonte, invisibile, dove qualcosa di eccezionalmente luccicante attende..., che è divenuto il simbolo stesso di *Close Encounters*, al pari delle fauci di *Lo squalo*.
La Macchina, l'"apparecchio", l'ordigno (*Lo squalo*, in fondo — ovvero dietro la facciata di "animale", nei suoi fili, circuiti elettrici, valvole, telecomandi ecc. — non è altro che un ordigno mortale, così come il TIR di *Duel*, privo di autista), il *Mezzo*, sono gli impulsi, le cause e la *materia* — ed anche il materiale — dell'*entertainment*, che condensa lo stesso sistema cinematografico: in *L'uomo che fuggì dal futuro* (1970) THK, alias Robert Duvall, è inquadrato, in apertura, all'interno di un prototipo (una specie di Ferrari da "Campionato Marche") rubato, mentre cerca di sottrarsi alla caccia della polizia, percorrendo a tutta velocità un viadotto sotterraneo, nella disperata ricerca di una possibile — e probabile, secondo quanto egli ha appreso — uscita dal mondo robotizzato in cui è tenuto prigioniero. Ebbene, in realtà egli non esce *mai* da quell'auto per tutto il film, che si svolge in *flashback*, nel mondo stesso, quindi, della corsa, in diretta, secondo uno schema a circuito chiuso (Duvall nell'auto — *flashback* — Duvall nell'auto) che si spezza soltanto nel finale, quando THX, *terminata* l'energia — sennò, quanto avrebbe potuto ancora correre? — riesce a trovare l'apertura per salire sul tetto della "città perduta", mentre sorge il sole — ennesima forma circolare. Così *Duel*, film *estremamente* televisivo, adatto in modo particolare ad un ulteriore "organismo meccanico" come il tubo catodico: è un manifesto, la *chanson de geste* della "civiltà della macchina". Il *plot* è banale, abusato, iterativo, ma, proprio per questo, esemplare: lo scontro all'ultimo sangue tra il *prepotente* ed il *mite*, tra il grosso allevatore ed il colono, tra l'indiano — nell'iconografia western ufficiale — ed il pioniere, tra il fuorilegge e l'onesto, tra il malversatore ed il galantuomo; è il contesto, entro cui tale conflitto si sviluppa fino alle sue conseguenze estreme (la vittoria del "bene" e la sconfitta del "male"), che sconvolge ogni possibile modello: chi si aspetterebbe la battaglia tra un camion (nero, naturalmente) ed un'automobile, o meglio, tra un veicolo fri-

Melinda Dillon in *Incontri ravvicinati del 3° tipo*

gido ed asettico ed un essere umano? Spielberg porta il "gioco" all'estremo, lo "drammatizza", e compone un'indimenticabile ballata, simile a quella che Ford aveva dedicato alla diligenza (*Stagecoach*) nel lontano 1939: in modo meno cerebrale dell'amico Lucas, ma con la medesima solennità, egli sancisce la coincidenza tra Mezzo e Cinema. Anzi, ancora più oltre, ne ribalta il rapporto: non è più il Cinema che crea i veicoli, le macchine, che crea gli Effetti — logica da *science-fiction* degli anni Cinquanta (ma anche Will O'Brien ed il suo *King Kong*...) — ma, viceversa, *sono gli Effetti* che creano il Cinema.

Il *video-game*: stabilito questo, il resto è soltanto *divertissement* e manipolazione (come volevasi dimostrare), gioia di *vedere* il corpo della fantasia reso vero dal computer, reso possibile da una tecnologia senza limiti, e tentare, come davanti ad una *space-battle* (*Haunted House, Defender, Yars' Revenge*: cassette/game distribuite dalla ATARI, A Warner Communications Company — sic!), le combinazioni più sperticate, gli azzardi, il punteggio più alto. Così, con la stessa ideologia del *Vehicle*, Lucas farà *Guerre stellari* pensando alla Favola mitica, e Spielberg *Incontri ravvicinati del terzo tipo*, con la mente rivolta del tutto a quella *mistica*. Anche qui og-

getti elettronici e "vetture" in ogni dove: Luke Skywalker (il cui cognome significa letteralmente — e non a caso — "camminatore del cielo") è ripreso a bordo della sua auto "magnetica" (come la definisce lo stesso Lucas), una sorta d'incrocio tra una spyder ed un *overcraft*; Han Solo ed il secondo pilota Chewbacca, nel *Millennium Falcon* e così via, fino all'automa R2-D2 (nella versione italiana C1-P8), il più piccolo della coppia di fedeli robot della principessa Leia, che ha ruote al posto dei piedi, assumendo così la sembianza di macchina *tout-court*. Quando *Close Encounters Of The Third Kind* — più sbrigativamente, in era di sigle, CE3K — è *la* Macchina per eccellenza, e *1941* contiene almeno un'inquadratura che ne celebra la funzione "post-moderna": nel primo ogni singola unità "narrativa" — che poi in realtà, come vedremo, non esiste — *dipende* dalla *Mother Ship* e la maggiore utopia dello schermo sembra essere una lenta e progressiva metamorfosi da *screen* a *terminale-monitor*: si veda, nell'un caso, il fenomeno di spostamento degli oggetti — e del bambino (tema ritrattato in *E.T.*) — attraverso lo spazio, nel prologo del film, cui fa da specchio la sacralità "ieratica" che contraddistingue la sequenza della "Nave-Madre", nell'epilogo: in *Essa* vi è la fonte di ogni Energia, di ogni Forza (intesa, se vogliamo, lucasianamente), di ogni Autorità, di ogni Trascendenza (Spielberg non sembra snobbare il versante "metafisico", dal momento che le sue *machineries* vivono di vita propria e sono, anzi, artefici della vita stessa); nell'altro, la progressione — riconducibile al personaggio dello scienziato Claude Lacombe/François Truffaut — con cui si equipara l'occhio della *camera* ai video sui quali i tecnici impostano dati, rilievi, operazioni ecc..., per *comprendere* l'UFO: le Tv sono dappertutto, illuminano, con i loro fasci, ambienti e persone, sovrastano, ticchettano, rispondono, sollecitano e carpiscono il *point of view*.
Qui non v'è alcun antefatto, non si dà alcuna sceneggiatura — il film infatti risulta, da questa parte, esilissimo, quasi acefalo — perché ogni azione, ogni avvenimento, scaturiscono e si riconducono all'Idea originaria che *è* l'enorme Astronave; nel secondo — *1941* — una stele viene addirittura *innalzata* — veramente si staglia nell'inquadratura — ad emblema del Veicolo (al di là della facile, e semplicistica, interpretazione *mad* e *crazy* della pellicola, che mette in campo un John Belushi proveniente dalla "demenzialità" di *Animal House*): circa a metà della storia — anche la collocazione potrebbe non essere casuale — quando il sottomarino giapponese è attestato al largo della costa hollywoodiana, le due "sentinelle" situate nel luna-park, in cima alla giostra della "ruota panoramica", subiscono un incidente (provocato dalla sparatoria ingaggiata con l'U-boot) che provoca lo scardinamento della grande ruota dai propri perni... per un attimo la vediamo sobbalzare, rotolare su se stes-

sa, percorrere in tutta la sua lunghezza una vicina "passerella" che porta al mare, ed inabissarsi nell'oceano... per quell'attimo il fotogramma è letteralmente dominato da questa visione: la gigantesca Ruota/Simbolo della cultura e del "gioco dei veicoli", "...la bella favola del consumismo al suo apice...".

Da Casablanca al Tibet: l'avventura esotica

«Una delle idee di base era l'esistenza, all'orizzonte, di un mondo esotico che sarà esplorato ed affrontato da un giovane guerriero. È la storia di Ulisse, dei cavalieri della Tavola Rotonda, dell'Isola del tesoro, di Gunga Din. (...) Allora ho voluto uno spazio immaginario, come quello dei nostri sogni, dove si combattono i mostri, dove si salvano degli esseri in pericolo, dove tutto è possibile, dove si ritrovano la lealtà e l'amicizia».
Questa è la filosofia di *Star Wars*, ma anche quella — se facciamo uno sforzo per liberarci di ogni trita angolazione socio-storico-economica — di *Jaws*, anzi, per dire il vero, *è* la filosofia della "ditta SpielbergLucasFilm L.T.D.", esibita, al suo culmine, in un'opera non incidentale come *Raiders Of The Lost Ark* (*I predatori dell'arca perduta*, 1981). A scomporre il "sistema", infatti, si scopre che le relazioni "affabulanti" sono sempre le medesime e che sono, tra l'altro, simili (se non replicate pari pari) a quelle riposte in una certa tradizione "imperial-pionieristica" di matrice anglosassone (e "fissate" nella memoria collettiva — *la* Memoria storica, come dicevamo — in veste iconografica: dalle stampe ottocentesche ai *comics* degli anni Trenta e Quaranta; e narrativa: dalle Fiabe ai Diari di viaggio), che si possono sintetizzare secondo un modulo del genere:

***Guerre stellari* di George Lucas.**

a) da una qualsiasi *profondità*, inesplorata e per ciò esotica (ed esoterica) — sia essa della terra, del mare o dello spazio — giunge alla *superficie* un pericolo tremendo, una minaccia "ancestrale", oscura, incomprensibile, mitologica;

b) per opporsi a tale valenza negativa e sfidare *l'ignoto*, entra in scena l'"Eroe" (o gli eroi: Luke, Han Solo e la principessa Leia di *Star Wars*, il pescatore Quint, l'ittiologo Matt ed il poliziotto Martin in *Jaws*, o Indiana Jones e la sua donna Marion in *Raiders*), più spesso non di propria volontà, ma implicato da fattori endogeni (gli affetti o la ricompensa, l'ideale o l'interesse scientifico, lo spirito d'avventura o il bisogno di misurarsi), il quale, però, finisce per divenire una sorta di *deus-ex-machina* (la presenza della *machina* è ossessiva) su cui si ripongono e si concentrano le speranze e la fiducia di tutta la comunità;

Incontri ravvicinati del 3° tipo di Steve Spielberg

c) nella lotta, chiara, manichea, e portata fino allo stremo, che ne segue, ha naturalmente la meglio il "giovane guerriero", portatore di "Luce", anche se il finale rimane "aperto" ad una possibile, futura, *seconda puntata* (già realizzata per *Star Wars* e *Jaws* — pur se da registi diversi — e in predicato per *Raiders Of The Lost Ark*).
Come dire, alla *Saga* (in assoluto *lá* forma "letteraria" dell'esotismo: dagli esempi stessi citati da Lucas - Ulisse, i cavalieri della Tavola Rotonda, l'Isola del tesoro, Gunga Din — a *Via col vento*, da *Gli ammutinati del Bounty* a *Moby Dick* — eccellenti esempi di uso del fattore "mare" in funzione dell'"avventura esotica" — fino alle serie di Buck Rogers o di Flash Gordon): ecco dunque che dagli *abissi* dell'oceano compare lo squalo, un po' mostro dell'io — per tutta la prima parte del film *non lo vediamo* in quanto entità fisica, ma *lo sentiamo* solo, attraverso l'obiettivo della m.d.p. — e un po' killer infallibile — il che si combina alla perfezione con la sua natura «robotica» (alla fine il vincitore — il poliziotto Martin Brody/Roy Scheider — sarà infatti colui che comprenderà per primo tale componente "fredda" della bestia, combattendolo quindi non con il sentimento, come il vecchio pescatore Quint, né con le teorie, come l'oceanografo Matt, ma con la *tecnica*, facendogli saltare, cioè,

tra le fauci, una bombola d'aria compressa); e da quelli, altrettanto "umidi" e minacciosi, della giungla peruviana, spunta la figura di... Indiana Jones. In verità *I predatori dell'arca perduta* non è affatto un'opera che Spielberg e Lucas hanno "prodotto" per coincidenza — e per una volta tanto — *insieme* (alcune sequenze — quelle dell'aeroplano — sono state anche girate da Lucas), ma ha piuttosto il significato di una sintesi, dell'inevitabile punto d'approdo di due "mondi poetici" paralleli e destinati a fondersi, di un risultato *scientifico* — dove niente è lasciato al caso e all'improvvisazione, da par loro — frutto di un comune percorso cinematografico e non soltanto di una ferrea amicizia; ed è inoltre, tutto il passato del cinema americano classico, senza rimpianti, ma, anzi, con un cuore di plastica nuovo di zecca: l'altra faccia di *Casablanca*, o meglio, ciò che *Casablanca* avrebbe potuto essere se fosse uscito, con *quel* sentimento, dal programma di un cervello elettronico. Oppure la sua *continuazione* dentro l'archetipo dell'Avventura, il suo *capovolgimento* di "itinerari" e caratteri, la sua fine *simbologia* estratta dal tronco del *milieu* orientaleggiante (*Morocco, Beau Geste, Shanghai Express, Il tesoro della Sierra Madre, 55 giorni a Pechino* — per il *Character* del maggiore Matt Lewis/Charlton Heston — e, come sagacemente annota Emanuela Martini nella scheda del film contenuta in «Cineforum» n. 208, 1981, *Le miniere di re Salomone, I dieci comandamenti,* o ancora *Sangue misto, Le quattro piume,* lo stesso *Gunga Din* e naturalmente la serie dei *Tarzan*):

— *la continuazione*: che è anche puramente visiva — e quindi "linguistica" al massimo grado, al di fuori e oltre qualsiasi "contenuto" — tra le silhouette di Rick e Louis che s'insinuano e scompaiono nelle nebbie dell'aeroporto marocchino con la reciproca promessa dell'*engagement* («...il denaro servirà per il nostro viaggio». «Come, anche tu...?» «Sì», «Louis, forse oggi noi inauguriamo una bella amicizia»), e quella di Indiana Jones che, al contrario, emerge dalle identiche nebbie della foresta tropicale, per stagliarsi con decisione contro la luce di una radura. Harrison Ford, come lo vediamo subito, è la metamorfosi del Bogart rinunciatario e riluttante, neutrale: indossa lo stesso "Borsalino" calato sugli occhi, ma i suoi "abiti" dimostrano chiaramente le sue intenzioni ottimiste e bellicose, giubba di pelle al posto dello smoking, pistola alla cintola, frusta (con la quale esegue un numero d'apertura di somma abilità — tanto per capire il tipo!), pantaloni caki, barba di qualche giorno, al posto delle buone maniere e del cinismo corrosivo da "non-interventista". Sì, sembra proprio Rick che va alla guerra con lo spirito di John Wayne! Anzi, *è* la faccia positiva (*yankee*) di Rick, del quale conserva alcuni comportamenti iconografici (ne è il *seguito*): quando «...è seduto a un tavolino con un bicchiere davanti, guardando immusonito nel vuoto, con un lampo di autocommiserazione eroica

negli occhi» (sono parole che usa Michael Wood per descrivere Humphrey Bogart in una famosissima inquadratura di *Casablanca*, nel capitolo "America innanzi tutto" del suo *L'America e il cinema*), dopo aver veduto bruciare il camion dove credeva si trovasse Marion rapita nella piazza del villaggio arabo dagli sgherri dei tedeschi; o quando, nella medesima piazza, decide di sparare senza tanti complimenti al temibile guerriero indigeno che sta facendo roteare nell'aria l'enorme scimitarra a mo' di sfida, decidendo così di affermare la superiorità delle proprie origini americane, contro il gesto equivalente di Bogart di far suonare e cantare "La Marsigliere" nel suo locale, per coprire ed umiliare l'inno dei "selvaggi" nazisti («Credo che egli sia uno dei tanti americani storditi — dice il cap. Renault al comandante tedesco — Non sottovalutiamo troppo la loro storditaggine»). La *continuazione* sta dunque tutta in questo *replay* discontinuo di azioni e soprattutto nel fatto che «...Bogart se ne va alla guerra con Claude Rains, perché a tutti piace Huck Finn che se la svigna nel Territorio o il cowboy che esce pensosamente a cavallo dall'inquadratura, una volta conclusi tutti gli scontri» (ancora Michael Wood), che è proprio Indiana Jones:

— *Il capovolgimento*:

a) d'itinerari: anche qui, come nella pellicola di Curtiz, il Viaggio viene sintetizzato — procedura, tra l'altro, da "fumetto" — per mezzo di una linea che attraversa lo schermo dal luogo di partenza del personaggio (o dei fatti) a quello del suo arrivo; nelle prime immagini di *Casablanca*, il tracciato unisce Parigi al Marocco e, idealmente, questo all'America; l'identico processo segna la traversata aerea di Indiana, dopo che gli è stata affidata dai servizi segreti la missone di scoprire e recuperare l'Arca dell'Alleanza, prima dei nazisti, solo che questa volta la freccia gira esattamente al contrario, non da Casablanca all'America, non dall'Oriente all'Occidente, ma dall'America al Tibet, ovvero dall'Occidente all'Oriente. È un ingenuo tuffo nell'Avventura, scapestrato e affascinante, da "giovani esploratori" (*Cino e Franco*, o, nell'originale, Tim Tyler e Spud Slavins, del disegnatore Lyman Young), un *ritorno/flashback* alla Fantasia, laddove il precedente rappresentava invece un'accettazione della Realtà e della propria *maturità* (l'assunzione, in pratica, del "dovere" della guerra)

b) di caratteri: Indiana ha come primo obiettivo la ricerca di un medaglione, che egli sa in possesso di un vecchio compagno di scavi archeologici. Perciò decide di recarsi nel Tibet — ovverosia in capo al mondo, come a Casablanca — dove trova l'ex innamorata Marion che gestisce un bar (al pubblico appare appunto durante una gara di resistenza all'alcool), esattamente come Ilsa che giunge a Casablanca e ritrova Rick gestore del "Café Americain", anche lui

Harrison Ford e Karen Allen in *I predatori dell'arca perduta* di Steve Spielberg

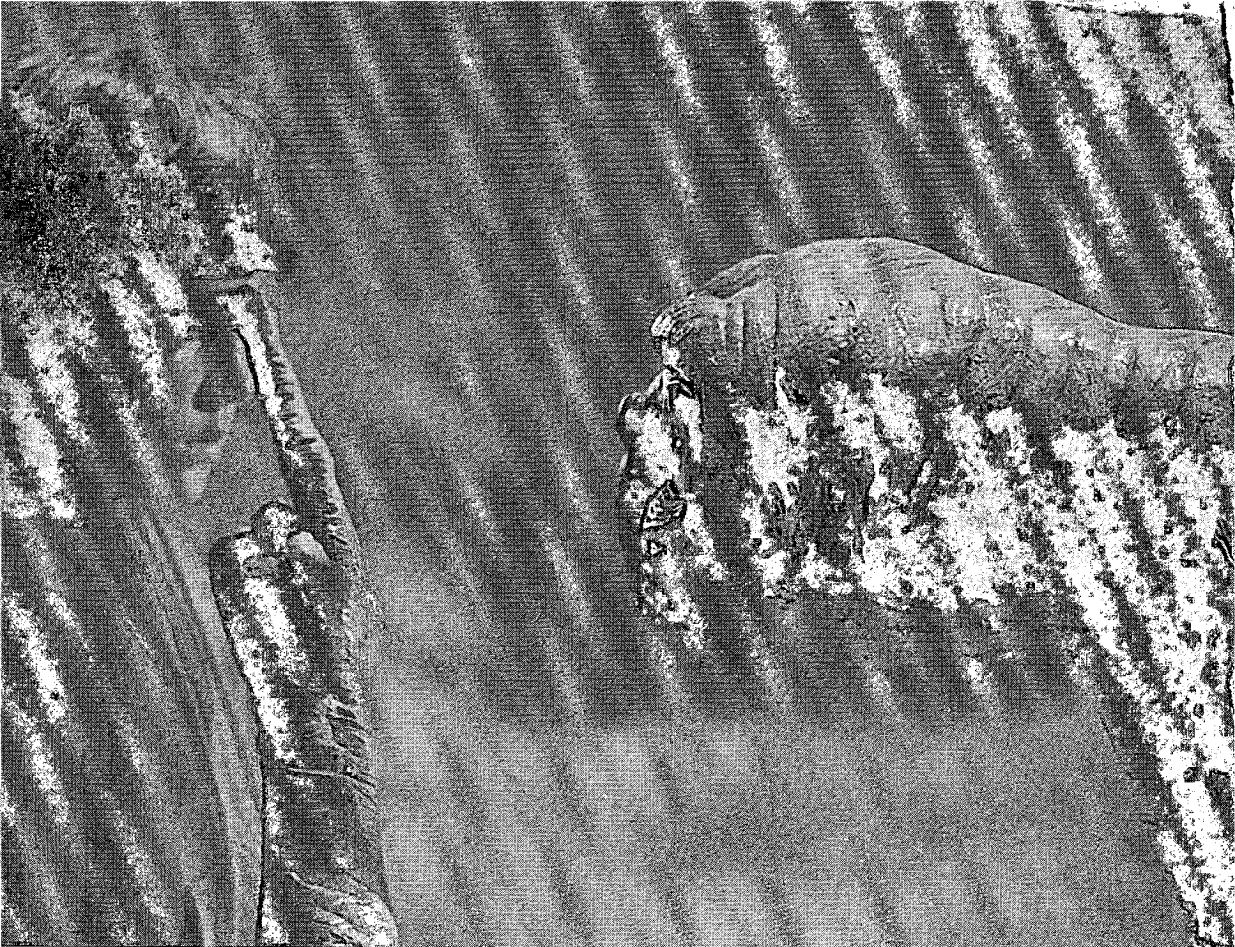
alle prese con bicchieri e bottiglie. E come se non bastasse, nella conversazione che segue tra i due, scopriamo che è stato Jones a lasciare la ragazza, pur senza coinvolgere il suo amore nei confronti di lei che è tuttora vivo, al pari (ma in senso *contrario*) di Ilsa che aveva abbandonato, per obbligo non per tradimento, Rick alla stazione di Parigi. Gli *scambi* (Ilsa/Indiana, Rick/Marion) fanno parte della burla che i "ragazzacci" Spielberg e Lucas si divertono a giocare al Cinema, sono la loro anima di trasgressori e *players*, e la prova più eclatante della loro fuga, o meglio, della loro assenza dal pericoloso terreno della "nostalgia" o della "citazione".

— *la simbologia:* annunciata, in gran parte, nella prima, ineffabile (già di per sé materia di *fiction*) sequenza del film: Ford ha scoperto il nascondiglio di un preziosissimo reperto archeologico — la testa in oro di un'antichissima divinità indiana — protetto, in una grotta delle montagne del Perù, da un'impressionante successione di rudimentali, ma efficacissimi, congegni "antifurto" (i grossi ragni all'imboccatura, la voragine che si apre sotto i suoi piedi a metà strada, le lance che scattano contro l'inopportuno visitatore ad un'alterazione della luminosità ecc.), che soltanto la sua destrezza — e la conoscenza "teorica" del luogo — può disinnescare. Egli infatti riesce a superare indenne le "prove" e a raggiungere la "stanza del tesoro", dove sostituisce la "reliquia" con un sacchetto di sab-

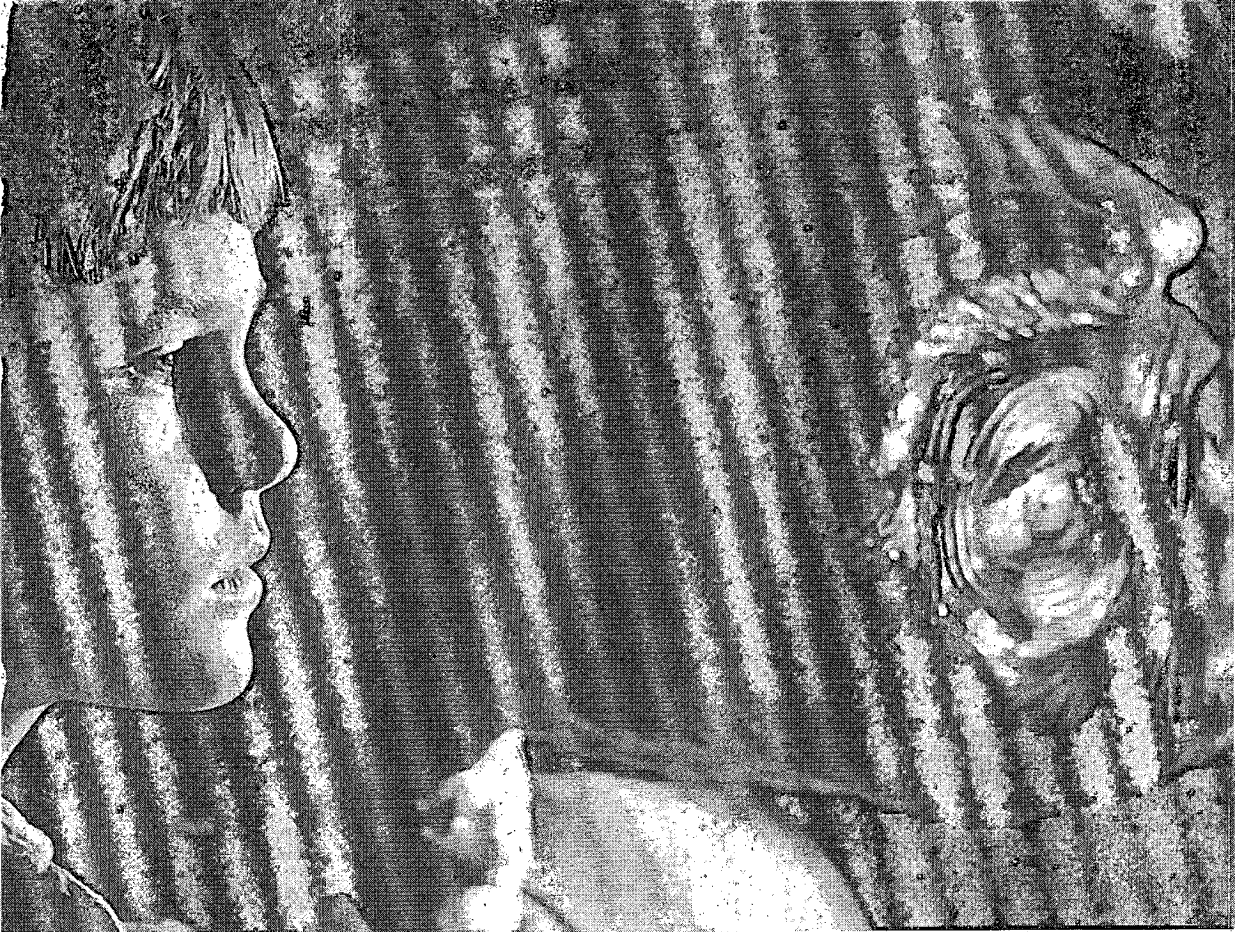
bia d'eguale peso, nel tentativo di ritardare il cataclisma che l'anonimo inventore di tutte quelle trappole mortali, ha previsto come ultimo espediente per punire il furto sacrilego. Ce la farà anche ad uscire da quell'estremo impaccio (nonostante il tentativo di derubarlo, messo in atto da una delle sue guide), ma soltanto per trovare, alla luce del sole, il rivale Belloq, un collega senza alcuno scrupolo, che, a capo di una tribù d'indigeni, lo costringe a consegnargli la statuetta; nel finale Indiana Jones riesce però a sfuggire anche alle frecce degli arcieri negri e a "saltare" nell'aereo — un acquaplano — che lo stava aspettando alla fonda nel vicino fiume. Ecco, qui c'è tutta la tipologia di un intero filone cinematografico (e fumettistico): la ricerca di antiche civiltà (*L'uomo mascherato*, *Jim della giungla*, ad esempio), il "tesoro sepolto" — o la città sepolta, che verrà poi, durante il film — in mezzo alla giungla (il mito dell'Eldorado), le insidie disseminate lungo il percorso del "profanatore" (che hanno qualcosa a che vedere con le leggende circolanti sulle tombe dei Faraoni egizi - cfr. *La mummia*), l'impresa di un uomo solo, tanto abile da far inceppare un meccanismo secolare (Indiana Jones come *Mandrake*), la tribù di selvaggi tagliatori di teste o antropofagi (*Tarzan*, appunto), la fuga in acquaplano ed il serpente che Harrison Ford getta, in preda al panico ("lo odio i serpenti"), dall'aereo. E qui, potremmo dire, c'è già tutta intera la vicenda, racchiusa come in un nucleo principale: il ritrovamento, il passaggio di mano, la riconquista, della favolosa "Arca" dove Mosè aveva riposto le Tavole della Legge. E la "sepoltura" dei due eroi dentro il Tempio (come in una Piramide), i cinquemila serpenti, i corpi mummificati e gli scheletri, il villaggio arabo con il mercato (*Casablanca*, ancora e sempre), il deserto, il cavallo bianco (*Lone Ranger*).
I predatori dell'arca perduta non è, però, *Il vento e il leone*, piuttosto un'edizione, proiettata nel passato invece che nel futuro, di *Guerre stellari*, per il quale, tra l'altro, le categorie spazio-temporali non hanno in realtà molto senso; e può rivelarsi fatale considerarlo nella logica del *remake* (in qualsiasi modo lo si voglia intendere): il suo "cuore" (o *core* all'americana) sta nel vecchio *ingranaggio* che ritorna a funzionare sostituendo le lancette con i quarzi liquidi, e non quindi rimettendo in moto un rottame, ma "riciclandone" la materia al punto da farne... una nave spaziale. *Il suo Cuore* è la Scienza, ovvero *la sua Mente*, la Ragione, e per questo motivo potrà entusiasmare, eccitare, appassionare, ma non commuovere, non suscitare nostalgie, perché è Cinema "vivo", palpitante, "elettronico", *dentro* il grande corpo "defunto" del cinema americano: da Casablanca al Tibet, insomma, ma passando attraverso il *bagno* rivitalizzante della "Industrial Light & Magic of Lucasfilm L.t.d.", Marin County, California.

ET... phone... home: ovvero *la* Favola (perduta)

Quando ero piccolo i film di Disney erano gli unici che vedevo. Vedevo Walt Disney o forse il Mago di Oz.
S. Spielberg

C'è un progressivo slittamento all'indietro, dalla giovinezza all'infanzia, nel corso della carriera registica del duo Spielberg/Lucas, impercettibile, magari, ma non per questo meno evidente: non uno sguardo *à rebours*, con il "senno di poi", bensì piuttosto un *ritorno* a luoghi comuni, abitudini mentali, sapori... ed un contemporaneo *recupero* di emozioni, meraviglie, stupori; una specie di viaggio a ritroso con la "macchina del tempo" fino a ridiventare, anche nel fisico, ma soprattuto nel cervello, bambini. Lo afferma Lucas (e da notare che i tre film citati sono esattamente in ordine cronologico): «*THX 1138* rappresenta quello che pensavo quando ero all'Università della California del Sud, quando avevo 20-21 anni ed ero preoccupato da quello che succedeva nel mondo, la collera dei giovani contro l'oppressione. *American Graffiti* sono ancora io, ma qualche anno prima, quando ero al liceo... *Star Wars* sono sempre io, ma ancora prima, quando avevo 10-11 anni e andavo a scuola» e gli fa eco Spielberg: «...*Incontri ravvicinati del terzo tipo* era raccontato interamente dal punto di vista di un adulto. Con *E.T.* ho voluto veramente ridiventare un bambino per raccontare il film interamente dal punto di vista del bambino e non dal punto di vista di un adulto che racconta una storia a dei bambini. Volevo essere un bambino, doveva essere assolutamente dal punto di vista del bambino». Dunque, orologi fermi all'età di circa 10 anni, occhi sgranati sui prodigi del mondo — di *questo* mondo, s'intende, il temo "esterno" non deve subire alterazioni — mentalità da boyscout, intelligenza alla Linus: ecco fatto, il ritratto di Elliott, il giovane protagonista dell'ultimo prodotto della "fabbrica di giocattoli" spielberghiana (con una mano dall'immancabile Lucas), *E.T. The Extra-Terrestrial.* Oppure *Alice nel Paese delle Meraviglie* in versione fantascientifica: e questo è proprio il nodo, qui giungono le orme che abbiamo seguito finora, con alterne considerazioni ed apparenti digressioni, questa è finalmente l'*Anima* dietro l'*Apparato*, l'*élan vital* dentro l'armatura degli effetti speciali. Alice/Elliott/E.T., ovvero "della Fiaba": il Pensiero che muove i mostri, le astronavi, i robot, gli extraterrestri, che provoca l'avventura, la scoperta, l'evento straordinario, che guida le Macchine, è, senza mezzi termini, *la* Favola. Ma favole piene d'incantesimi e di esseri "soprannaturali" (che equivalgono, nella realtà dei film di Spielberg e Lucas, alle sorprendenti invenzioni visive — Carlo Rambaldi, John Dykstra, Douglas Trumbull o gli stes-

E.T. l'extra-terrestre di Steve Spielberg

si uomini della *Walt Disney Production* come Harrison Ellenshaw, *Star Wars* e *The Empire Strikes Back*; Robert A. Mattey, *Jaws*; Peter Ellenshaw, sempre per *Star Wars*; ed altri ancora — rese possibili da una tecnologia d'avanguardia), dove si vola, si diventa invisibili, s'incontrano personaggi fantastici e bizzarri dotati di strani poteri, e si esorcizzano gli adulti: sono i "mondi" di *Dumbo, Fantasia, Peter Pan, Pinocchio, Biancaneve e i sette nani*, "paesi delle meraviglie" e dei prodigi, zone franche nell'irreale. Che si penetrano con la sorpresa, il silenzio estatico, lo sbalordimento: un lungo e trasognato "ooohh" di stupore davanti al miraggio dell'impossibile... lo stesso appena sussurrato dalla piccola creatura spaziale di fronte alle luci della lontana città terrestre, adagiata sotto di lui, nell'oscurità della notte. Un attimo d'infantile rapimento che gli costerà l'abbandono, sull'inospitale pianeta Terra, da parte dei suoi simili: è l'inizio di *E.T.*, un inizio fantasmagorico — là dove era terminato *Close Encounters* — emozionante, commosso, incantato, con il fiato sospeso del bambino cui fosse concesso di vivere per un interminabile istante dentro un *cartoon* di Walt Disney. L'arrivo frenetico e minaccioso degli uomini sulle loro auto, con i fari che tagliano il buio e sconvolgono il clima di magia che si era instaurato, conduce all'incontro/scontro tra l'extraterrestre ed Elliott: enne-

E.T. l'extra-terrestre
di Steve Spielberg

sima atmosfera fiabesca, l'inquadratura è immobile, raccolta nello spazio (esterno notte, ma più facilmente *nuit americain*) tra la casa del ragazzo a sinistra — luogo della realtà, dove egli ha la sua esistenza "americana" *comune* (*ordinary*: una madre divorziata com'è la norma) — e la baracca degli attrezzi a destra — luogo della fantasia o dove si nasconde, nei panni di E.T., la fantasia — nel mezzo la porzione di campo ripresa sembra estranea al resto del «quadro», applicata quasi, come le scenografie statiche dei cartoni animati, sovrapposta, rarefatta... ci si aspetta da un momento all'altro di veder spuntare Mickey Mouse o qualcuno dei nani di Biancaneve. È l'area che rende plausibile l'inaudito, che dà corpo ai desideri: qui avviene il tentativo di conoscenza tra E.T. ed Elliott, e qui il ragazzino si renderà conto dell'eccezionalità della propria esperienza. E ancora qui inizia anche per Spielberg — che viene via via identificandosi con il suo protagonista — il *ritrovamento* della Favola: l'ultima *macchina* dei laboratori di Lucas, non è una macchina, è un Mago, una Fata, il coniglio Harvey, Peter Pan... ha un cuore (che si intravede pulsare nel petto), dei sentimenti, e provoca nella platea risate, pianto, apprensione, simpatia, come se fosse uno di loro, *come se fosse vero*, e, probabilmente, potrebbe persino meritare un Oscar speciale, non per gli effetti, ma per la migliore interpreta-

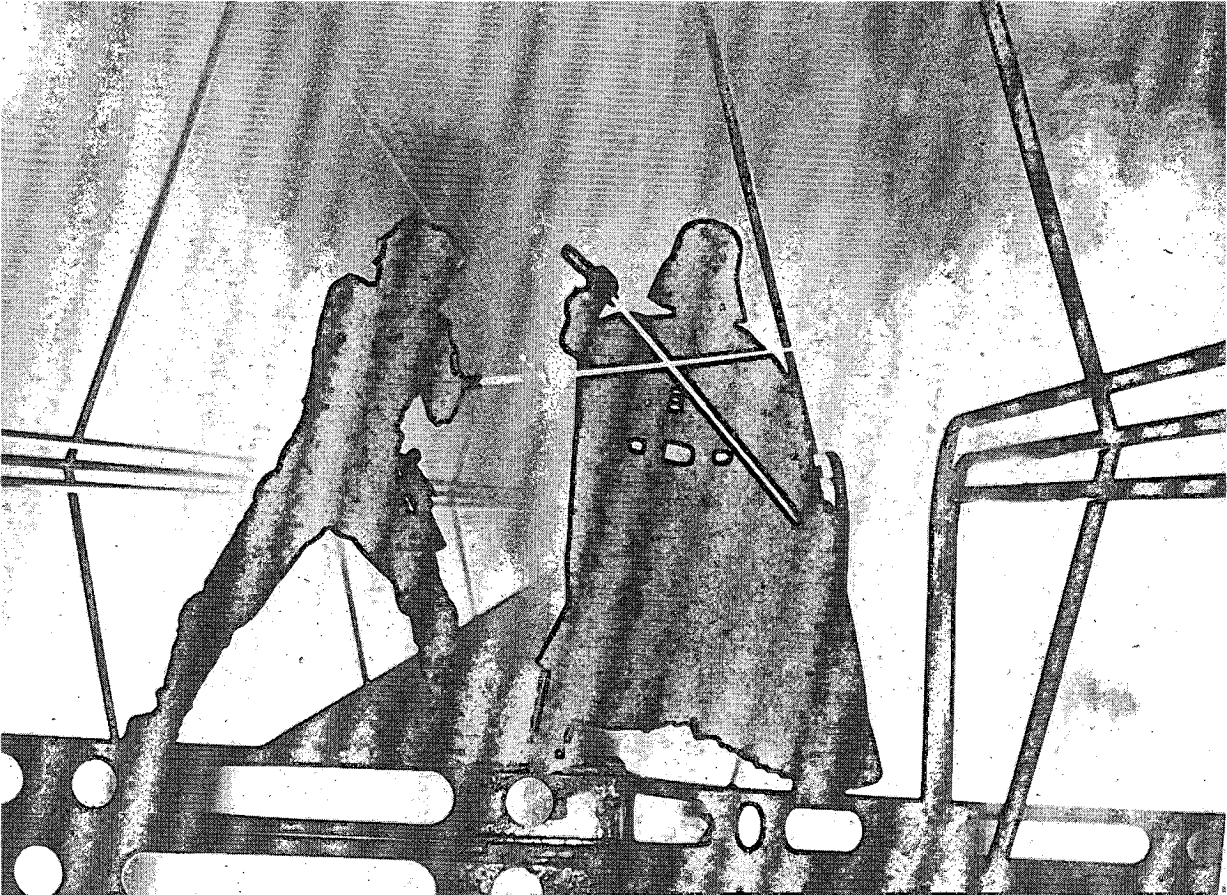
L'E.T. creato da Carlo Rambaldi per *E.T. l'extra-terrestre* di Steve Spielberg

zione da protagonista! Forse è questo il senso da dare alle parole di Spielberg su di lui: «E.T. è stato fabbricato con dell'amore e con amore. È stato Carlo Rambaldi e anche tutti noi che l'abbiamo creato, a partire dal nostro amore»: *E.T.*, infatti, non è già più il cinema del *video-game*, bensì piuttosto il risultato di quella ricerca, il suo punto d'arrivo, l'incontro e la compenetrazione tra la magia e la scienza, l'immaginario infantile e lo sbarco sulla luna. Ed è il retro di *Poltergeist*, altra Favola, questa, ma di umor nero — come in ogni fiaba che si rispetti — *Hansel e Gretel, Pollicino* e le Streghe e gli Orchi al posto delle Fate, il Terrore contro la Speranza (come riporta un articolo di Michiko Kakutani sul «New York Times» del 30 maggio 1982), «*Poltergeist* è ciò di cui ho paura e *E.T.* ciò che amo (...) *Poltergeist* è la zona d'ombra della mia coscienza — sono io, che bambino facevo morire di paura con le mie trovate mia sorella. *E.T.* invece, rappresenta l'ottimismo della vita di un bambino cresciuto nel New Jersey o in Arizona».
L'ultima invenzione della ditta SpielbergLucas è questo computer che racconta fiabe, questo video televisivo ("la gente della televisione") che "parla" con i bambini: l'elettronica che diventa *Fantasia*, il congegno che si trasforma in "vivente" e può morire e ritorna-

re alla vita non con un semplice cambio di valvole o ingranaggi (la qual cosa poteva succedere in *Guerre Stellari*, ad esempio), ma per effetto dell'amore che gli si porta e di cui lo si circonda, lo *strumento* che acquista personalità, "umanità", in grado di scatenare le forze del Male o quelle del Bene, a seconda della sua valenza.
«*E.T. phone home*» ripete l'extraterrestre all'amico Elliott indicando con le lunghe dita da folletto un punto imprecisato nel cielo: la "casa", il *ritorno* ed il *recupero*, come dicevamo, chiudono il cerchio e ci riportano *a casa*, in quell'America universale — più stato d'animo che nazione — dei missili e delle conquiste spaziali, della televisione e della *science-fiction* e del *Mago di Oz*, del *più grande spettacolo del mondo*, di Disneyland e degli UFO — veri o presunti — e ancora di Tom Sawyer e Huck Finn, che Spielberg e Lucas hanno trasformato in una sola, unica *Mother Ship*, o *Arca dell'Alleanza*, in un solo unico monitor sempre acceso, sul quale affascinare ed esprimere i loro — ed i nostri — capricci da bambini.

Il ritorno dello Jedi: ovvero "Piccolo lessico dei termini lucasiani"

L'epopea aspira costantemente a
essere il più grande racconto mai fatto
della più grande storia mai raccontata.
M. Wood, *L'America e il cinema*

Il "percorso" di Lucas (*uguale e contrario*, nel finale, a quello di Spielberg, intenzionato di più a battere i sentieri del possibile fino alle sue estreme conseguenze, come in *Twilight Zone*) attraversa Territori, Corpi, Immagini, per approdare alla Purezza ed all'Ingenuità: purezza delle forme, perfezione quasi assoluta del giocattolo spettacolare, sincronia; ed insieme ingenuità della rappresentazione, azzeramento della messinscena al formato *cartoonist*, *naiveté*. È la teoria del "ritorno", valida, come abbiamo visto, anche per l'amico Spielberg di *E.T.*, elevata alla massima potenza: un "ritorno" che significa reincarnazione nell'oggetto fantastico — e quindi sua completa attendibilità sul piano tecnico — ed abbandono totale alla *machinerie* quale unica inventrice di Fantasia. Il punto d'arrivo è, appunto, *Return of the Jedi*, episodio conclusivo della trilogia centrale di *Guerre stellari*, dove, come in *E.T.* (sia pure con *feeling* diverso), la dimensione "infantile" viene tenacemente perseguita e ricercata, fino a divenire il metro del racconto: abbandonata per sempre la *science-fiction* (che non era mai stata davvero una passione di Lucas), soprattutto nella prima parte — che si svolge sul pianeta deserto di Tatooine e dentro il palazzo del malvagio Jabba the Hutt — ed "integrata" nelle sequenze in cui appaiono i piccoli

Guerre stellari di George Lucas

Ewoks, il film vive di pupazzi disneyani tridimensionali (gli Ewoks ricordano i sette nani di *Biancaneve*; il perfido Salacious Crumb, giullare alla corte di Jabba, somiglia al consigliere-segretario dello sceriffo di Nottingham in *Robin Hood;* il tastierista dell'orchestrina di Jabba, Max Rebo, nientemento che a *Dumbo* l'elefantino volante, e così via), di modellini, *peluche*, congegni elettronici vivi, *E.T.* buoni e sinistri in ogni dove. È questa la novità più rilevante di *Jedi* e, paradossalmente, il suo maggior difetto: voler incarnare la Favola, umanizzare in una visione totale (e totalizzatrice) del mondo fantastico, la Macchina, dimenticando l'astrattezza dell'inespresso, del misterioso, dell'esotico, del magico, nello sforzo di "esibire" e mostrare ogni angolo dell'immaginario fantascientifico (com'era già, d'altra parte, nelle intenzioni di *Lo squalo*). *Jedi* è il meccanismo che si fa cinema e viceversa: freddo e svuotato, riempito di fasci nervosi elettromagnetici, di cavi e terminali. Itinerario e mèta — intesa anche come impotenza di ulteriori trasformazioni — della storia lucasiana che siamo venuti fin qui enunciando, attraverso le seguenti tappe (che possono pure funzionare, da un lato come lettura del film, dall'altro in quanto appendice al cinema di George Lucas):

Epopea: per mezzo della forma epica l'"apparato" lucasiano prende vita, acquista dignità "poetica", si propone come esemplare ed uni-

versale. Robot, androidi, mostri protostorici, esseri alieni e gli oggetti della loro quotidianità, assumono proporzioni meravigliose e simboliche, esoteriche e fiabesche. Ma l'Epopea del *Ritorno dello Jedi*, contrariamente al concetto classico fin qui sostenuto (nei due precedenti episodi), punta alla celebrazione dell'artificio in quanto tale e non piuttosto — al pari di *Star Wars* e un po' meno di *The Empire Strikes Back* — in funzione del racconto. È il tentativo di rendere epico, non il significato, bensí il significante della storia; non le gesta, i duelli, la lotta delle forze ribelli contro l'Impero, bensí gli ingraggi che delle gesta e delle azioni del film sono gli agenti primari. Si assiste dunque ad un progressivo scambio d'identità tra le due tendenze fondamentali del cinema lucasiano: la gioia del congegno infallibile ed inattaccabile dal tempo e dallo spazio (Lucas è il profeta dell'effetto speciale) da una parte, e la struttura narrativa del "poema" attaccata, invece, a tempi e spazi, sia pure fantastici, ma definibili, dall'altra. Ciò produce naturalmente squarci nella "poetica" di *Jedi* — il meno *fantasy* dei tre proprio per questa sua massima esaltazione della *fantasy* — ne intacca l'anima, ma ne storicizza, finalmente (anche dal punto di vista cinematografico), la Tecnica (alla stregua di Méliès).

Fantasy (A): in tale contesto la *fantasy*, che prima era un obiettivo verso il quale ogni zona del film tendeva (dalla sceneggiatura alla scenografia, dal suono al complesso degli effetti ottici), diviene ora un semplice mezzo, uno strumento di "plausibilità" per ciò che lo schermo mostra allo spettatore. Non è la Macchina, insomma, che crea il fantastico, bensí il fantastico che assicura l'autenticità della Macchina: il processo cui si tende in *Jedi*, infatti, è la completa immedesimazione dell'*audience*, la sua "robotizzazione", a tale scopo la corsa nella foresta con le motociclette supersoniche è vissuta dal pubblico in soggettiva, ed ogni elemento della vicenda assume veridicità, perché, sembra voler suggerire Lucas, *quello* è un mondo reale, esiste di per sé, anche privo del supporto filmico.

Creature: e le Creature che via via si susseguono sulla scena (*Jedi* è, diversamente da *Guerra stellari* e *L'Impero colpisce ancora*, affollato di pupazzi extraterrestri) stanno lì a dimostrare la propria indipendenza, sono gli abitanti di quell'universo che non vive in virtù di un atto della fantasia (come dicevamo), ma in quanto *luogo* topologico dichiarato (benché immaginario). Creature talmente perfette da sfuggire al controllo del burattinaio, ma, nel contempo, proprio perché scaturite dai risultati di una scienza esatta (l'elettronica), incapaci di "umanesimo", al contrario dei tradizionali autonomi D3-BO e C1-P8, che si propongono subito in forma di "apparecchi", senza accampare alcuna velleità umana.

Trucco: ogni cosa nasce dal trucco ed il trucco è in ogni cosa. Il trucco è padre del cinema. *Il ritorno dello Jedi* avalla pienamente questa filosofia: il *make-up*, la contraffazione delle fisionomie, vi regnano sovrani, al punto che un considerevole numero di personaggi (esclusi quelli ricorrenti, tra i quali v'erano pure esseri non umani, Yoda, Chewbacca ecc.) non hanno interpreti, bensí meccanismi dentro di loro, o comunque attori camuffati, travestiti, *truccati*. La maschera fa scattare la rappresentazione, quasi che l'una — nell'idea di Lucas — non possa esistere senza l'altra: la ricerca del vero, anzi, dell'autonomo, appare spasmodica. Questi "trucchi viventi" si pongono, in realtà, quali organismi a se stanti, rifiutando la mediazione del travestimento, e ciò che chiedono non è tanto la verosimiglianza, quanto l'illusione d'essere vivi e soprattutto d'essere creduti tali. Con *Jedi* il Trucco si ribella al proprio ruolo di subordinato dell'*entertainment*, lo fagocita e vi si sostituisce, non più causa ma effetto...

Effetti speciali: 942 contro i 545 di *Star Wars* e i 763 di *The Empire Strikes Back*; 8 milioni di dollari investiti, 1/4 del *budget* completo. Nessun elemento è lasciato al caso, ogni forma è figlia di un sofisticato laboratorio, di una procedura chimica o fisica, e celebra la superiorità dello *special effect* sul *director:* vedi, ad esempio, l'invenzione della lingua degli Ewoks, ottenuta dall'incrocio computerizzato di più linguaggi (sembra cinque) mixati in sede di registrazione dal *sound designer* Ben Burtt; oppure quella del movimento delle motociclette supersoniche nella foresta di Endor, risultante da una velocità di ripresa dall'operatore ridotta di un terzo rispetto al passo normale e quindi velocissima in fase di proiezione. Niente è più fantastico, favolistico... ovvero — come nel recente *Tron* di Walt Disney — è il *Master Program*, il Computer, che crea la *fiction*.

I.L.M.: il *Master Program* lucasiano si chiama Industrial Light & Magic. È la *Mother Ship* di *Incontri ravvicinati*, il ventre da cui scaturiscono le invenzioni e l'energia, da cui nasce il cinema. È la centrale nucleare da cui si diramano impulsi, forza e vitalità; genesi di *Guerre stellari* e di tutta la *Fantasy* futura.
San Rafael, dove sorge la I.L.M. e dove Lucas sta ricostruendo una nuova Hollywood (ai margini di San Francisco, come Hollywood lo era di Los Angeles), con i suoi stabilimenti, i capannoni, i laboratori, i tecnici sotto contratto, è la negazione di Hollywood, oppure l'oltre-Hollywood, l'"infinito cinematografico"; ed *Il ritorno dello Jedi* è il film del Futuro con il *pace-maker* al posto del cuore.
Vero, grande prodotto di un Mostro dell'elettronica, ed *enfant prodige* ed ora *tycoon* del video-game.

George Lucas è nato nel 1945 a Modesto, California. Durante l'adolescenza lavorò in un garage specializzato in vetture straniere, ma, dopo un gravissimo incidente occorsogli a circa diciott'anni, abbandonò il mondo delle corse per darsi definitivamente al cinema. Studiò al Modesto Junior College per due anni, poi s'iscrisse alla scuola di cinema della University of Southern California, dove realizzerà numerosi ed interessanti cortometraggi (tra questi ricordiamo: *Look at "Life"*, un minuto di montaggio di vecchie fotografie del settimanale "Life"; *Freiheit*, su qualcuno che tentava di attraversare il muro di Berlino; *1.42.08*, su un pilota da corsa che collaudava una vettura; *Herbie*, girato in una Volkswagen con sottofondo di musica del pianista jazz Herbie Hancock; *Anyone Lived in a Pretty Howtown*, da un poema di E.E. Commings; *The Emperor*, un documentario su un disc-jockey), l'ultimo dei quali, *THX 1138: 4EB*, gli farà vincere il primo premio nell'edizione 1965 del National Student Film Festival. Successivamente, per mezzo di una borsa di studio, parteciperà, come osservatore, alla produzione Warner Bros. del film di Coppola *Finian's Rainbow* (*Sulle ali dell'arcobaleno,* 1968), il quale lo chiamerà, l'anno dopo, a fargli da produttore associato per il film *The Rain People* (*Non torno a casa stasera*, 1969). Nel 1970, un anno prima di esordire nella regia, sarà uno dei molti cameramen del celebre documentario sui Rolling Stones *Gimme Shelter.*

Film come regista:

1970 THX 1138 (L'UOMO CHE FUGGÌ DAL FUTURO)

Regia: George Lucas; *Sogg. e sceneg.:* George Lucas, Walter Murch, da una storia di Lucas; *Dir. fot.*: Dave Myers, Albert Kihn; *Mont.*: George Lucas; *Suono*: Lou Yates, Jim Manson; *Mont. del suono*: Walter Murch; *Costumi*: Donald Longhurst; *Stunts*: Jon Ward, Duffy Hamilton; *Titoli e animaz.*: Hall Barwood; *Mus.*: Lalo Schifrin.

Int.: Robert Duvall (THX), Donald Pleasence (SEN), Pedro Colley (SRT), maggie McOmie(LUH), Ian Wolfe (PTO), Sid Haig (NCH), Marshall Efron (TWA), John Pearce (DWY), Johnny Weissmuller Jr., Robert Feero (i robot di cromo), Irene Forrest (IMM), Claudette

Bessing (ELC), Susan Baldwin (ufficiale di controllo), James Wheaton (voce di OMM), Gary Austin (uomo in giallo), Scott L. Menges (bambino No.1), Toby L. Stearns (bambino No.2).
Prodotto da Francis Ford Coppola e Lawrence Sturhahn per l'American Zoetrope. Produttore ass. Ed Folger, Warner Bros.; *dur.*: 95 min.

1973 AMERICAN GRAFFITI (id.)

Regia: George Lucas; *Sogg. e Sceneg.*: George Lucas, Gloria Katz e Willard Huyk; *Dir. fot.*: Ron Everlage, Jan D'Alquen (con la supervisione di Haskell Wexler); *Mont.*: Verna Fields, Marcia Lucas; *Mont. del suono e re-recording*: Walter Murch; *Dir. art.*: Dennis Clark; *Costumi*: Aggie Guerard Rogers.
Int.: Richard Dreyfuss (Curt Henderson), Ronny Howard (Steve Bolander), Paul Le Mat (John Milner), Charlie Martin Smith (Terry Fields), Cindy Williams (Laurie), Candy Clark (Debbie), Mackenzie Phillips (Carol), Wolfman Jack (disc-jockey), Harrison Ford (Bob Falfa), Bo Hopkins, Manuel Padilla Jr., Beau Gentry (i Pharaohs), Flash Cadillac and the Continental Kids (Herby e gli Heartbeats), Kathy Quinlan (Peg), Tim Crowley (Eddie), Terry McGovern (Mr. Wolfe), Jan Wilson (ragazza che danza), Joe Spano (Vic), Chris Pray (Al), Susan Richardson (Judy), Jim Bohan (poliziotto), Ron Vincent (Jeff Pazzuto), Fred Ross (Ferber), Cam Whitman (ragazza della sala da ballo), John Bracci (assistente della stazione del gas), Debbie Celiz (Wendy), Lynne Marie Stewart (Bobbie), Suzanne Somers (bionda nel T-bird), Gordon Analla (Bozo), Lisa Herman (ragazza nel Dodge), Debralee Scott (ragazza di Falfa), Bob Pasaak (Dale), William Niven (commesso), James Cranna (ladro), Del Close (uomo), Charlie Murphy (uomo anziano), Jan Dunn (donna anziana), Scott Beach (Mr. Gordon), Al Nalbandian (Hank).
Prodotto da Francis Ford Coppola per Lucasfilm Ltd./Coppola Company, Universal; Co-produttore Gary Kurtz (riprese effettuate a Marin e Sonora e completate negli Studi dell'America Zoetrope, San Francisco); *dur.* 110 min.

1977 STAR WARS (GUERRE STELLARI)

Regia: George Lucas; *Sogg. e Sceneg.*: George Lucas; *Dir. fot.*: Gilbert Taylor; *Mont.*: Paul Hirsch, Marcia Lucas, Richard Chew; *Costumi*: John Mollo; *Dir. art.*: Norman Reynolds, Leslie Dilley; *Mus.:* John Williams, eseguita dalla London Symphony Orchestra; *Supervisore agli eff. fot. spec.*: John Dykstra; *Supervisore alla prod. speciale e agli eff. meccanici*: John Sears; *Supervisore alla prod.*: Robert Watts; *Missaggio del suono*: Derek Ball; *Supervisore al mont. del suono*: Sam Shaw; *Dialogo speciale ed eff. sonori*: Ben Burtt; *Mont. del suono*: Robert R. Rutledge, Gordon Davidson, Gene Corso; *Supervisore alle miniature e agli effetti ottici*: George E. Mather; *Fot. ott. composita*: Robert Blalack (Praxis); *Artista dei fondali*: Peter S. Ellenshaw; *Artista dei pianeti e satelliti*: Ralph McQuarrie; *Illustrazione degli eff. e disegno*: Joseph John-

ston; *Disegno aggiunto del veicolo spaz.*: Colin Cantwell; *Capo costruttore del modello*: Grant McCune.
Int. Mark Hamill (Luke Skywalker), Harrison Ford (Han Solo), Carrie Fisher (principessa Leia Organa), Peter Cushing (Grand Moff Tarkin), Alec Guinness (Ben Obi-Wan Kenobi), Anthony Daniels (C3PO), Kenny Baker (R2-D2), Peter Mayhew (Chewbacca), David Prowse (Lord Darth Veder/Lord Dart Fener), James Earl Jones (voce di Darth Vader, non accreditato), Phil Brown (zio Owen Lars), Shelagh Fraser (zia Beru Lars), Jack Purvis (Capo Jawa);
Forze ribelli: Alex McCrindle (generale Dodonna), Eddie Byrne (generale Willard), Drewe Henley, Dennis Lawson, Garrick Hagon, Jack Klaff, William Hootkins, Angus McInnis, Jeremy Sinden, Granham Ashley (piloti della caccia ribelle che attaccano l'Impero).
Forze imperiali: Don Henderson (generale Taggi), Richard le Parmentier (generale Motti), Leslie Schofield (primo comandante).
Prodotto da Gary Kurtz per Lucasfilm Ltd., Twentieth Century Fox; girato in Panavision, Technicolor e Dolby-system, negli esterni della Tunisia, Tikal National Park, Guatemala, Death Valley National Monument, California e negli Studi EMI di Elstree Borehamwood, Inghilterra, post-prod. completata all'American Zoetrope, San Francisco; *dur.* 121 min.

Film come produttore:

1980 THE EMPIRE STRIKES BACK (L'IMPERO COLPISCE ANCORA)

Regia: Irvin Kershner; *Sogg.*: George Lucas; *Scen.*: Leigh Brackett, Lawrence Kasdan; *Mont.*: Paul Hirsch; *Dir. fot.*: Peter Suschitzky B.S.C.; *Eff. spec. fot.*: Brian Johnson, Richard Edlund; *Mus.*: John Williams, eseguita dalla London Symphony Orchestra
Int.: Mark Hamill, Harrison Ford, Carrie Fisher, Billy Dee Williams, Anthony Daniels, Frank Oz, David Prowse, Peter Mayhew, Kenny Baker, Alec Guinness, Jeremy Bulloch, Jack Purvis, Des Webb, Clive Revill.
Prodotto da Gary Kurtz per Lucasfilm Ltd., girato in Panavision, esterni sul ghiacciaio Hardangerjkulen, Finse, Norvegia e presso gli Studi EMI di Elstree, Borehamwood, Inghilterra; *dur.*: 125 min.

1981 RAIDERS OF THE LOST ARK (I PREDATORI DELL'ARCA PERDUTA)

(per il *credit* vedi la biofilmografia di S. Spielberg)

1983 RETURN OF THE JEDI (IL RITORNO DELLO JEDI)

Regia: Richard Marquand; *Soggetto*: George Lucas; *Sceneggiatura*: George Lucas, Lawrenc Kasdan; *Produttore*: George Lucas; *Scenografia effetti fot.*: Joe Johnston; *Musica*: John Williams; *Ideatore del sonoro e supervisore al montaggio degli effetti sonori*: Ben Burtt; *Musica*: Alan Hume; *Suono*: Peter Sutton; *Effetti*

speciali fotografici: Brian Johnson, Richard Edlund; *Trucco e disegno delle creature aliene*: Stuart Freeborn, Phil Tippet.
Interpreti: Marck Hamill (Luke Skywalker), Harrison Ford (Han Solo), Carrie Fischer (Principessa Leila Organa), Billy Dee Williams (Lando Carlissian), Alec Guinness (Ben Kenobi), David Prowse (Lord Darth Vader), Anthony Daniels (C3-PO), Frank Oz (Yoda), Peter Mayhew (Chewibacca), Kenny Baker (C1-P8), Jan McDiarmit (Imperatore); *dur.* 133 min.

Biofilmografia di Steven Spielberg

Steven Spielberg è nato il 27 dicembre 1948 a Cincinnati, Ohio. Fin dalla fanciullezza fu un appassionato cineamatore e realizzò una serie di *home movies* in 8 mm. A 13 anni vinse un premio con il suo cortometraggio (40 min.) di guerra *Escape To Nowhere* e, tre anni più tardi, completò *Firefight*, un'ambiziosa produzione amatoriale della lunghezza di 140 minuti. Successivamente, durante gli studi al *film department* del California State College, girerà cinque pellicole e riuscirà a debuttare professionalmente con *Amblin'*, un cm. di 24 min. presentato all'edizione del 1969 dell'Atlanta Film Festival. Il successo ottenuto con *Amblin'* lo farà approdare agli Studi dell'Universal ed a un lungo tirocinio televisivo, da cui scaturiranno opere come *Savage* (1973), *Something Evil* (1971) ed episodi delle serie *Night Gallery, The Name of the Game, Marcus Welby M.D., Owen Marshall, Psychiatrist*, il primo episodio di *Columbo*, nonché la sua opera prima *Duel*.

Film come regista:

1971 DUEL (id.)

Regia: Steven Spielberg; *Sogg. e Sceneg.*: Richard Matheson (da un suo racconto); *Dir. fot.*: Jack A. Marta; *Mont.*: Frank Morris; *Scenog.*: Robert S. Smith; *Mus.*: Billy Goldenberg.
Int.: Dennis Weaver (Davis Mann), Jacqueline Scott (Mrs. Mann), Eddie Firestone (proprietario del caffè), Lou Frizzel (autista dell'autobus), Tim Herbert (benzinaio), Charles Seel (il vecchio), Shirley O'Hara (cameriera).
Prodotto da George Eckstein per la Universal Television; *dur.*: 74 min./90 min.

1973 SUGARLAND EXPRESS (id.)

Regia: Steven Spielberg; *Sogg. e Sceneg.*: Hal Barwood, Matthew Robbins, da una storia di Steven Spielberg; *Dir. fot.*: Vilmos Zsigmond; *Mont.*: Edward M. Abroms, Verna Fields; *Scenog.*: Joseph Alves Jr.; *Suono*: John Carter, Robert Hoyt; *Mus.*: John Williams, Int.: Goldie Hawn (Lou Jean Poplin), Ben Johnson (cap. Tanner), Michael Sacks (uff. Slide), William Atherton (Clovis Poplin), Gre-

gory Walcott (uff. Mashburn), Steve Kanaly (Jessup).
Prodotto da Richard D. Zanuck e David Brown per Universal, girato nel Texas in Panavision e Technicolor; *dur.*: 110 min.

1975 JAWS (LO SQUALO)

Regia: Steven Spielberg; *Sogg. e Sceneg*: Peter Benchley, Carl Gottlieb, dall'omonimo romanzo di P. Benchley; *Dir. fot.*: Bill Butler; *Mont.*: Verna Fields; *Scenog.*: Joseph Alves Jr.; *Mus.*: John Williams; *Fot. sottomarina*: Rexford Metz; *Eff. spec.*: Robert A.. Mattey; *Suono*: John R. Carter, Robert Hoyt; *Operatore*: Michael Chapman; *Riprese dello squalo*: Ron e Valerie Taylor.
Int.: Roy Scheider (Martin Brody), Robert Shaw (Quint), Richard Dreyfuss (Hooper), Lorraine Gary (Ellen Brody), Murrary Hamilton (Vaughn), Carl Gottlieb (Meadows), Jeffrey C. Kramer (Hendricks), Susan Backlinie (Chrissie), Jonathan Filley (Cassidy), Ted Grossman (vittima all'estuario), Chris Rebello (Michael Brody), Jay Mello (Sean Brody), Lee Fierro (Mrs. Kintner), Jeffrey Voorhees (Alex Kintner), Craig Kingsbury (Ben Gardner), Dr. Robert Nevin (medico esaminatore), Peter Benchley (intervistatore).
Prodotto da Richard D. Zanuck e David Brown per Universal, girato a Martha's Vineyard; *dur.*: 124 min.

1977 CLOSE ENCOUNTERS OF THE THIRD KIND (INCONTRI RAVVICINATI DEL 3° TIPO)

Regia: Steve Spielberg; *Sogg. e Sceneg.*: Steven Spielberg; *Dir. fot.*: Vilmos Zsigmond (ed inoltre Wiliam A. Fraker, Douglas Slocombe, John Alonzo, Laszlo Kovacs); *Mont.*: Michael Kahn; *Scenog.*: Joseph Alves Jr.; Mus: John Williams; *Eff. fot. speciali*: Douglas Trumbull; *Realizzazione dell'extraterrestre*: Carlo Rambaldi; *Mont. mus.*: Kenneth Wannberg; *Eff. spec. meccanici*: Roy Arbogast; *Supervisore al mont. degli eff. son.*: Frank Warner; *Supervisore al mont. del dialogo*: Jack Schrader; *Prod. del missaggio del suono*: Gene Cantamessa; *Fot. ed eff. fot.*: Richard Yuricich; *Artista dei fondali*: Matthew Yuricich (fot. dell'UFO: Dave Stewart); *Capocostruttore dei modellini*: Gregory Jein; *Supervisore alle animazioni*: Robert Swarthe; *Fot. ottica*: Robert Hall.
Int.: Richard Dreyfuss (Roy Neary), François Truffaut (Claude Lacombe), Teri Garr (Robbie neary), Melinda Dillon (Jillian Guiler), Cary Guffey (Barry Guiler), Bob Balaban (David Laughlin), J. Patrick McNamara (capo-progetto), Warren Kemmerling (Wild Bill), Roberts Blossom (contadino), Philip Dodds (Jean Claude), Shawn Bishop (Brad Neary), Adrienne Campbell (Silvia Neary), Justin Dreyfuss (Toby Neary), Lance Hendricksen (Robert), Merrill Connally (capo del team), George Dicenzo (magg. Benchley). Prodotto da Julia e Michael Phillips per Columbia/EMI, prod. ass.: Clark Paylow, girato in Panavision e Dolby System; *dur.* 130 min.
(n.b.: del film esiste una versione praticamente identica, ma con il finale rimontato dallo stesso Spielberg, con sequenze tagliate dalla prima edizione).

1979 1941 (1941: ALLARME A HOLLYWOOD)

Regia: Steven Spielberg; *Sogg. e Sceneg.*: Robert Zemeckis, Bob Gale, su una storia di Robert Zemeckis, Bob Gale, John Milius; *Dir. fot.*: William A. Fraker; *Mont.*: Michael Kahn; *Scenog.*: John Austin; *Eff. spec.*: A.D. Flowers; *Suono*: Gene Cantamessa, Buzz Knudson, Robert Glass, Don McDougall, Chris Jenkins; *Costumi*: Deborah Nadoolman; *Eff. ottici*: L.B. Abbott; *Coreogr.* Paul de Rolf; le canzoni *Down by the Ohio* e *Daddy* sono eseguite dalle Andrew Sisters; *Mus.*: John Williams; gli estratti sono da *Dumbo* di Walt Disney (1941).
Int.: Nancy Allen (Donna Stratton), Dan Aykroyd (serg. Frank Tree), Ned Beatty (Ward Douglas), John Belushi (Wild Bill Kelso), Lorraine Gary (Joan Douglas), Murray Hamilton (Claude), Christopher Lee (von Kleinschmidt, l'SS) Tim Matheson (Loomis), Toshiro Mifune (comandante Mitamura), Warren Oates (Maddox), Robert Stack (Gen. Stilwell), Treat Williams (Chuck Sitarski), Samuel Fuller (comandante delle intercettazioni), Slim Pickens (Holly Wood), Bobby Di Cicco (Wally), Elisha Cook (cliente), Lionel Stander (Scioli).
Prodotto da Buzz Feitshans per A-Team e distr. da Warner-Columbia Film (Columbia e Universal), prod. es.: John Milius; *dur.*: 117 min.

1980 RAIDERS OF THE LOST ARK (I PREDATORI DELL'ARCA PERDUTA)

Regia: Steven Spielberg; *Sogg.:* George Lucas, Philip Kaufman; *Sceneg.:* Lawrence Kasdan; *Dir. fot.:* Douglas Slocombe; *Mont.:* Michael Kahn; *Scenog.:* Norman Reynolds; *Mus.:* John Williams; *Supervisore eff. spec.:* Richard Edlund; *Eff. spec. (make-up):* Christopher Walas.
Int.: Harrison Ford (Indiana Jones), Karen Allen (Marion Ravenhood), Wolf Kahler (Dietrich), Paul Freeman (Belloq), Ronald Lacey (Toht), John Rhys-Davies (Sallah), Denholm Elliott (Marcus Brody), Anthony Higgins (Gobler), Alfred Molina (Satipo), Vic Tablian (Barranca).
Prodotto da George Lucas e Howard Kazanjian della Lucasfilm per Paramount; *dur.:* 115 min.

1980 E.T. - THE EXTRA-TERRESTRIAL (E.T. L'EXTRA-TERRESTRE)

Regia: Steven Spielberg; *Sogg. e Sceneg.:* Melissa Mathison; *Dir. fot.:* Allen Daviau; *Operatore:* John Fleckenstein, John Connor; *Mont.:* Carol Littleton; *Tecnico del suono:* (Dolby Stereo) Charles Payne; *Mus.:* John Williams; *Canzoni: Willie* di Jennifer Smith eseguita dall'autrice, Peter Meisner, Joe Scrima e Bob Parr - *Papa Oom Mow Mow* eseguita da The Persuasion - *Accidents Will Happen* di Elvis Costello - *People Who Died* composta ed eseguita da Jim Carroll; *Scenog:* Jackie Carr; *Costumi:* Deborah Scott; *Supervisione eff. spec. visivi:* Dennis Muren; *Prod. eff. spec. visivi:* Industrial Light & Magic, divisione della Lucasfilm Ltd.; *Creazione*

E.T.: Carlo Rambaldi; *Progettazione della voce di E.T.:* Ben Burtt; *Progettazione degli occhi di E.T.:* Beverly Hoffman; *Supervisione tecnica di E.T.:* Steve Townsend; *Coordinamento dei movimenti di E.T.:* Caprice Rothe; *Tecnici del movimento di E.T.:* Robert Avila, Eugene Crum, Frank Schepler, Bob Townsend, Steve Willis, Richard Zarro, Ronald Zarro.
Int.: Henry Thomas (Elliott), Dee Wallace (Mary), Robert MacMaughton (Michael), Drew Barrymore (Gertie), Peter Coyote (Keys), K.C. Martel (Greg), Sean Frye (Steve), Tom Howell (Tyler).
Prodotto da Steven Spielberg e Kathleen Kennedy per Universal; *dur.:* 115 min.

Film come produttore:

1982 POLTERGEIST (POLTERGEIST PRESENZE DEMONIACHE)

Regia: Tobe Hooper; *Sogg.:* Steven Spielberg; *Sceneg.:* Steven Spielberg, Michael Grais, Mark Victor; *Dir. fot.:* Matthew F. Leonetti, A.S.C.; *Mont.:* Michael Kahn; *Mus.:* Jerry Goldsmith; *Supervisore eff. spec:* Richard Edlund.
Int: Craig T. Nelson, Jobeth Williams, Beatrice Straight, Dominique Dunne, Oliver Robins, Heather O'Rourke, Michael McManus, Virginia Kiser, Martin Casella, Richard Lawson, Zelda Rubinstein, James Karen.
Prodotto da Steven Spielberg e Frank Marshall, prod. ass.: Kathleen Kennedy, per MGM/UA Entertainment Co.; *dur:* 114 min.

Steven Spielberg è stato anche produttore esecutivo di *I Wanna Hold Your Hand* di Robert Zemeckis (1978) e ha scritto il soggetto originale di *Ace Eli And Rodger Of The Ski* di John Erman (1973).

Hong Kong: introduzione ai "generi"*

Marco Müller

Bizzarri, i calcoli della distribuzione commerciale hanno portato in Italia — accanto ad una decina al massimo di titoli degni [1] — una zavorra di serie Z (sottoprodotti di arti marziali concepiti come merce d'esportazione a basso prezzo, sgangherati film di spionaggio e polizieschi maldestri, violenti ma ridicoli film di guerra) che ha in pochi anni ostruito ogni possibilità di andare oltre nella conoscenza del cinema di Hong Kong.

Con la monografia retrospettiva organizzata quest'anno a Pesaro dalla Mostra internazionale del nuovo cinema come una delle sezioni di *Cinemasia 1* (la tappa iniziale del suo tortuoso ragionato itinerario tra le cinematografie asiatiche) si sono gettate le basi per un approccio finalmente non casuale a una parte singolare, autonoma, complementare del cinema cinese.

Senza pretese di sintesi, si suggeriscono qui alcune integrazioni ai percorsi che la Mostra ha tracciato con il complesso delle sue proiezioni, pubblicazioni e dibattiti.

In che misura è possibile parlare di un "cinema di Hong Kong" distinto e distinguibile dal resto del "cinema cinese?"
Ma ancora prima: sino a che punto ci si può avventatamente spingere nello stabilire correlazioni, designare interazioni, suggerire itinerari quando più della metà del suo patrimonio di immagini in movimento è ormai affidata esclusivamente alla memoria orale?

---

* Di tutti i nomi cinesi viene data nell'articolo la grafia mandarina secondo la trascrizione *pinyin* (ormai d'uso corrente). Per i nomi di persona si è seguita la norma della lingua: il cognome precederà dunque il nome (es.: Qin Jian, Zhu Shilin). Nel caso dei nomi occidentalizzati di alcuni cineasti si è tuttavia lasciato l'ordine nome-cognome e rispettata la fonetica dialettale, indicando comunque — alla loro prima menzione — la grafia mandarina nell'ordine inverso (es.: Ann Hui/Xu Anhua; Allen Fong/Fang Yuping).
Per i nomi di luogo si è fatta eccezione alla grafia mandarina solo qualora la più comune diffusione di un'altra grafia ne avrebbe reso difficile l'identificazione (es.: Hong Kong - e non Xianggang; Canton - e non Guangzhou; Amoy - e non Xiamen; Pechino - e non Beijing).

[1] Il primo dei "kung-fu" (*gongfu)* interpretati da Bruce Lee: *Il furore della Cina colpisce ancora (Tangshan daxiong*/Il "padrino" di Tangshan, 1971) di Luo Wei; il film e mezzo in cui Lee è stato anche regista e sceneggiatore: *L'urlo di Chen terrorizza anche l'Occidente* (*Menglong guojiang*/Il drago feroce varca gli oceani, 1972) e la prima

Senza per questo postulare l'inconoscibilità del cinema di Hong Kong, sarebbe disonesto non sottolineare lo stato irriducibilmente fratto in cui versa oggi un passato di pellicole e documenti a stampa. Come del resto avviene in molte altre parti d'Asia, alla mancanza di una cineteca non risponde da parte dei produttori l'autocompiacimento di serbare un campionario della propria mercanzia "che andava una volta": contano solo i film da sfruttare al presente (e a Hong Kong sono bruciati nel giro di una o due settimane al massimo e poi rivenduti ai distributori specializzati negli spettacoli mattutini a metà prezzo).

Le rare case che conservano (perché sono soprattutto le "compagnie di sinistra?" la *mainland* Cina tiene a che nulla vada perduto — forse in attesa di nuove campagne politiche che riesumino, dopo quelli di Zhu Shilin, altri film hongkonghesi da criticare?) lo fanno male, stipando nitrati in magazzini lungo i moli del porto, cosí che — com'è successo a Pesaro quest'anno con *Shuohuang shije* (Un mondo bugiardo, 1949) di Li Pingqian — l'ultima copia rimasta visionabile ancora due anni fa si è scissa in un supporto trasparente una fragile emulsione coperta di muffa. (Ci sono anche le raccolte leggendarie: come quella della Cathay/Dianmou che, dopo aver rilevato la Yonghua, ne ha ereditato il magazzino di superproduzioni mandarine e lo ha trasferito a Singapore; da dove nemmeno gli sforzi degli entusiasti retrospettivatori del Festival di Hong Kong sono riusciti a tirar fuori sia pure un solo film).

Le reti televisive private, con le loro cineteche private, finiscono di cancellare le ultime tracce del grande cinema cantonese[2] degli anni '50 con frequenti passaggi nelle ore più strampalate di rarissimi sopravvissuti (senza che, impensabile paradosso nel maggior em-

---

metà di *L'ultimo combattimento di Chen* (*Siwang youxi*/Il giuoco della morte, 1973), terminato mediocremente da Robert Clouse; due soli dei film "maggiori" — accanto ad una pletora di "minori" — di Zhang Che: *Mantieni l'odio per la tua vendetta (Dubei dao*/Lo spadaccino monco, 1966) e *I kamikaze del karatè* (Chou Lianhuan/id., 1972); un delirio sadico barocco — il tipico film che "sarebbe piaciuto ai surrealisti" — che un produttore tedesco specializzato nei porno *soft* esotici ha coprodotto con la Shaw Brothers: *Le schiave dell'isola del piacere (Yangji/Virgin of the Seven Seas)* di Gui Zhihong; più tre o quattro dei "veicoli" firmati da registi di mestiere per *stars* marziali come Wang Yu, Luo Lie e (Angela) Mao Ying.

[2]Ho usato il termine "cinema cantonese" per designare la produzione di Hong Kong in dialetto cantonese dato che, se si eccettuano una parentesi muta a Canton (film della Hezhong e della Ziwei) e due sonore a San Francisco (nel 1933-34 e durante la guerra), l'integrità della cultura cinematografica cantonese si identifica con Hong Kong. Tanto che, quando per scelta politica di Pechino gli stabilimenti "Fiume delle Perle" (Zhujiang) di Canton hanno messo da parte la "lingua nazionale" *(putonghua)* e riesumato il dialetto per lo spazio di un film (la farsa *Qishier jia fangke*/Le 72 famiglie di inquilini, 1963, di Wang Weiyi — proiettato a Torino nella rassegna "Ombre elettriche" lo scorso anno), hanno dovuto farlo con il supporto produttivo di una compagnia di Hong Kong, la Hongtu.

porio mondiale dell'elettronica, a qualcuno venga in mente di trasferirli su video e mettere da parte le pellicole).
Lato studi e ricerche, le cose non vanno meglio. Se i laboratori ortodossi di ricerca della Rpc hanno, per bocca di Cheng Jihua, dichiarato *forfait*[3], la pubblicistica locale è stata piena — sino in tempi recenti — soprattutto di un'aneddotica non inutile ma nemmeno rivelatrice[4]. È solo dal 1979 che l'Urban Council ha iniziato a pubblicare delle antologie di saggi e documenti che accompagnassero le sue poderose retrospettive: con il conforto di questa serie di preziose eterogenee compilazioni[5] ci si è infine avviati verso una sistematica del cinema di Hong Kong.
Shanghai, principale polo produttivo-distributivo del cinema della Cina continentale, può a prima vista apparire come originatore del

---

[3] «Gli speculatori giravano film solo per far soldi e non avevano alcun interesse a conservare materiali per la storia del cinema. In questo modo si son venute a creare le difficoltà caratteristiche del lavoro di chiunque voglia indagare la storia del cinema cinese.
(...) Soprattutto la storia del cinema di Hong Kong, di cui possediamo una documentazione estremamente incompleta dato che in passato si sono conservati pochi materiali cinetecari e ormai raccoglierli è estremamente difficile». Cheng Jihua (e Li Shaobai, Xing Zuwen), *Zhongguo dianying fazhan shi* (Storia dello sviluppo del cinema cinese), Pechino, Zhongguo dianying, 1963, vol. I, pp. 12-13.

[4] Valga come esempio uno dei titoli più curiosi, *Zhongguo yintan waishi* (Storia non ufficiale dell'"arena d'argento" *[i.c., il cinema]* in Cina) di Moon Kwan (Guan Wenqing), Hong Kong, Guangjiaojing, 1976, che spende cento pagine a raccontare il suo viaggio a Hollywood, la sua amicizia con James Wong Howe, il suo incontro con Douglas Fairbanks e Mary Pickford prima di scatenarsi (in altrettanto spazio) con divertenti pettegolezzi sui primi produttori e artigiani del cinema cantonese.

[5] Cfr. *Wushi niandai yueyu dianying huiguzhan* (Retrospettiva del cinema cantonese: gli anni '50), a cura di Lin Niantong, Hong Kong, the Urban Council, 1978; *Zhanhou Xianggang dianying huigu (1946-1968)* (Retrospettiva del cinema di Hong Kong: il dopoguerra - 1946/1968), a cura di Lin Niantong, Hong Kong, the Urban Council, 1979; *Zhanhou Xianggang yingpian mulu: guoyu yingpian (1946-1977)* (Filmografia del cinema di Hong Kong del dopoguerra: i film in lingua nazionale - 1946/1977), a cura di Weng Lingwen, Hong Kong, the Urban Council, 1979; *Xianggang gongfu diaying yanjiu* (Ricerche sul film di *gongfu* hongkonghese), a cura di Lau Shing-hon (Liu Chenghan), Hong Kong, the Urban Council, 1980; *Xianggang wuxia dianying yanjiu* (Ricerche sul film di *wuxia* hongkonghese), a cura di Lau Shing-hon, Hong Kong, the Urban Council, 1981; *Liushi niandai yueyu dianying huigu* (Retrospettiva del cinema cantonese: gli anni '60), a cura di Shu Kei (Shu Qi), Hong Kong, the Urban Council, 1982 ; *Xianggang xin dianying* (Il nuovo cinema hongkonghese), a cura di Jerry Liu (Liao Yongliang), Hong Kong, the Urban Council, 1982; *Zhanhou guoyueyupian bijiao yanjiu: Zhu Shilin, Qin Jian deng zuopin huigu* (Per uno studio comparato del cinema cantonese e mandarino nel dopoguerra: i film di Zhu Shilin, Qin Jian e altri), a cura di Shu Kei, Hong Kong, the Urban Council, 1983; *Xianggang dianying baer* (Cinema di Hong Kong '82), a cura di Jerry Liu, Hong Kong, the Urban Council, 1983.
Chi scrive ha ovviamente più di un debito nei confronti di questa impressionante mole di materiale (e dei tentativi di razionalizzazione compiuti al suo interno da studiosi quali Roger Garcia, Jerry Liu e Shu Kei).

secondo (decisivo) decollo della produzione hongkonghese e arbitro di molte delle sue scelte di sviluppo successive.
Dopo una partenza abortita nell'era del muto (i primi pionieri — Li Minwei e Brodsky — finiranno per passare a Shanghai a cercarvi la solidità strutturale loro mancata a Hong Kong), un sistema produttivo e commerciale del cinema hongkonghese prende piede solo dopo l'avvento del sonoro: grazie alle maggiori case shanghaiesi, che hanno deciso di fare di Hong Kong una piattaforma per conquistare i mercati dell'Asia sud-orientale (la diaspora cinese) attraverso film parlati in dialetto che un divieto prima implicito e poi esplicito del governo nazionalista, impedisce loro di realizzare a Shanghai. Vengono mandati a Hong Kong cineasti e attori già rodati al cinema di genere (molti — non tutti — di origine meridionale), che si ripartiscono a seconda dei dialetti differenti: accanto al cantonese, quelli delle altre grandi comunità cinesi fuori dei confini della madrepatria — il fukienese, lo hakka e i dialetti di Amoy e Chaozhou.
Dopo un decennio, l'instabilità economica della Shanghai post-bellica spinge alcuni *tycoons* cinematografici (Zhou Jiayun, Li Zuyong, Zhang Shankun) a reinvestire i loro capitali in un esperimento di "rinascimento mandarino" nella più "sicura" colonia britannica, verso la creazione di una nuova "Hollywood dell'oriente", in funzione soprattutto del mercato della Cina continentale. Danno dunque impulso a un vero e proprio "passaggio a sud-ovest", del cinema di Shanghai, che dovrebbe ribaltare il primato del cinema (popolare) cantonese affidato alle piccole compagnie con la creazione di *studios* all'americana — che produrranno i primi *kolossal* (*Guohun*/Anima della nazione, di Bu Wancang, e *Qinggong mishi*/Storia segreta della corte dei Qing, di Zhu Shilin, entrambi del 1948) di Hong Kong.

Ma Hong Kong ha occupato un ambito produttivo centrifugo rispetto alle tendenze del cinema della Cina continentale. Il mercato interno è solo quello del cinema cantonese, si è consolidato un sistema produttivo e commerciale ormai autosufficiente perché basato sul consumo locale dei film in dialetto di Canton. La presenza di una produzione mandarina è (finché le ondate successive di "rifugiati" non le garantiranno un settore particolare di pubblico) una presenza esterna, in funzione di mercati esteri: dopo il 1949, la chiusura delle possibilità distributive verso la Cina continentale costringerà infatti le *majors* dei magnati shanghaiesi a riorganizzarsi immediatamente in direzione di un'esportazione che (una volta di più) mira ai cinesi del sud-est asiatico.
Il controllo esercitato dalle case shanghaiesi sul cinema di Hong Kong doveva, nelle intenzioni, passare anche attraverso la costan-

te riproposta di modelli cinematografici e di elementi stilistici (tanto che, arrivati a Hong Kong, i cineasti di formazione shanghaiese si limiteranno in un primo tempo a ricopiare in versione dialettale i film del loro tirocinio). Ma i generi cinematografici che Shanghai aveva creato per settori di pubblico "continentale " ben diversi da quello di una colonia pre-industriale cozzano a Hong Kong con forme provinciali di spettacolo già diffuse a livello di massa (la farsa e la *Yueju* — "opera cantonese", il melodramma musicale della tradizione). Più impegnato sul fronte "democratico", il cinema di Shanghai ha inoltre dovuto gradualmente rinunciare a favore di Hong Kong ad un repertorio di letteratura popolare (storie di cavalieri e briganti, mitologia, fantastico e orrore, che hanno animato a Shanghai l'epoca d'oro del *serial).* Hong Kong lo corrobora in senso localistico maritandolo ai cicli del suo cantastorie *muyushu* ("storie accompagnate dal battere sul pesce di legno") e, specie dopo il 1949, ne rimarrà solo gestore per tutto il cinema cinese (un titolo che tardivi ripensamenti in Rpc — e a Taiwan — non sapranno contendergli). Sicuro di sé — sicuro della solidità del suo corpo regionale — il cinema cantonese non si preoccuperà, nel dopoguerra, di contendere alle aggressive *majors* mandarine la riproduzione del ben oliato funzionamento della "macchina cinema" hollywoodiana. La sua tranquilla non-dipendenza dal cinema americano si spingerà ben oltre. Complice l'ignoranza (non necessariamente ricercata) della sintassi elaborata a Hollywood, una lunga gestazione del corpo regionale fecondato da frequentazioni extra-cinematografiche darà alla luce, nel travaglio delle velleità "realiste" della grande stagione del melodramma cinematografico cantonese, modi di rappresentazione filmica ad esso propri. A forza di stilizzazione, lungo i canali dei modi formalizzati del cinema popolare finiscono per scivolare modi autonomi di produzione d'immagini. In questo senso, nella sua teatralità dinamica che rifiuta la logica del campo-controcampo e il montaggio hollywoodiano, il cinema cantonese degli anni '50 scrive pagine assai più feconde di quelle che, faticosamente nonostante scioltezza narrativa, precisione della fattura e abilità professionale di giovani teleasti diplomati nelle scuole di cinema occidentali, il "nuovo cinema" hongkonghese riempierà di tic, idiosincrasie, strizzate d'occhio.
Proprio per il loro dichiarato rifarsi ai generi più "provincialmente connotati" (melodramma e film di arti marziali in dialetto), da Ann Hi (Xu Anhua), Allen Fong (Fang Yuping) e Tsui Hark (Xu Ke) è tuttavia ragionevole aspettarsi qualche sorpresa altrettanto produttiva degli incisi personali innestati nel discorso del cinema popolare degli anni '70 da un Liu Jialiang o Michael Hui (Xu Guanwen).

Il primo film cantonese (cioè, il primo film sonoro realizzato in dia-

letto da cineasti cantonesi) è un film di canzoni, *Gelù qingchao* (Gli amanti canterini, 1933) di Zhao Shuxin, che si deve realizzare a San Francisco perché a Hong Kong non esistono impianti di registrazione sonora. Il film di canzonni e quello operistico dominano il cinema cantonese dei primi anni (sopra i *remakes* di titoli shanghaiesi che le filiali locali della Lianhua di Luo Mingyou e della Tianyi dei fratelli Shaw sfornano a getto continuo), séguiti a ruota dal film di cappa e spada (*wuxia*) e da quello mitologico. Contro di essi si scagliano la critica e i collettivi di cineasti "patriottici", che deplorano lo scarso impegno dell'industria locale nel servire la causa della propaganda antinipponica. Produttori grandi e piccoli rendono allora omaggio alla resistenza contro gli invasori giapponesi con melodrammi *larmoyant* d'agitazione (in cui le lacrime cedono il passo solo alle canzoni). È uno di questi a segnare il primo notevole record d'incassi: *Guer xing* (il cammino di un orfano, 1937) di Zhao Shuxin regge il cartellone in oltre una decina di cinematografi per 16 giorni di fila — un avvenimento senza precedenti, dato che non dovevano esistere più di 20 sale (tutte tra i 600 e gli 800 posti) e la popolazione complessiva della colonia raggiungeva appena la cifra di 1.200.000 abitanti[6].

L'occupazione giapponese spinge i maggiori produttori ad emigrare. Cineasti e attori della Daguan (l'unica *major* cantonese, che risulta dalla fusione di piccole compagnie indipendenti con la filiale hongkonghese della Lianhua di Shanghai) tornano a San Francisco a girarvi, in 16 mm., i primi film cantonesi a colori. I fratelli Shaw (Shao) si ritirano nell'isolamento di Singapore, divenuto loro terreno esclusivo di caccia dopo che un accordo (lungimiranza: data al 1928) con la Haxing ha loro assicurato il controllo del sistema produttivo e distributivo nell'area.

Dall'avvento del sonoro al 1946, i film in lingua nazionale realizzati a Hong Kong non superano il 2-3% della produzione totale. Dopo la ritirata dei giapponesi, due ambiziose case mandarine (la Yonghua di Li Zuyong che segue la Da Zhonghua di Jiang Baiying — nella quale investono i fratelli Shaw, che non riapriranno i loro stabilimenti che nel 1950) cercano di occupare il terreno. Fanno venire da Shanghai i più noti registi di genere (Zhu Shilin, Li Pingqian, Yue Feng, Bu Wancang, Cheng Bugao) e i loro tecnici e attori abituali[7].

---

[6] La consuetudine di portare davanti alla macchina da presa gli interpreti di uno spettacolo musicale di successo (varietà oppure opera lirica) è tuttavia dura a morire. Tanta caparbietà è premiata l'anno successivo dall'enorme favore di pubblico che incontra *Wutai chunse* (Primavera sul palcoscenico, 1938), che si limita a filmare la versione scenica dell'omonima commedia musicale.

[7] Alcuni di essi (Zhu Shilin, Yue Feng) non hanno smesso di lavorare tanto negli anni della "isola orfana" (dal 1937 al 1941 il cinema sopravvive a Shanghai nelle con-

Qinggong mishi (Storia segreta della corte dei Qing) di Zhu Shilin, 1948

Anche la sinistra vuole partecipare alla "mandarinizzazione" del cinema di Hong Kong (un processo che aveva cercato di innescare nel 1939-40)[8] e crea un piccolo circuito indipendente, affidato a nomi di rilievo quali il drammaturgo e regista Ouyang Yuqian e lo scrittore e sceneggiatore Xia Yan: il nucleo dal quale sorgeranno le "compagnie di sinistra" dopo il 1949.

---

cessioni straniere accerchiate dai giapponesi) che in quelli dell'occupazione nipponica. Per sottrarsi alle accuse di "collaborazionismo" sono ben lieti di lasciare Shanghai per Hong Kong. Molti degli attori torneranno in Cina verso la metà degli anni '50, spezzando talvolta sodalizi di vecchia data (della popolare coppia Han Fei e Li Lihua, Han raggiungerà la Rpc e Li passerà al "nemico" — alla Shaw Brothers) o proponendosi sulla base di qualche esperimento fatto nelle "compagnie di sinistra" anche come registi (Shu Shi, Gu Eryi, Liu Qiong).

[8] Con la creazione della Dadi, la prima casa hongkonghese che si vorrebbe specializzare esclusivamente nella produzione di film in lingua nazionale. Nel suo biennio di esistenza la Dadi produce un film "patriottico" di spionaggio, *Gudao tiantang* (Il paradiso dell'isola orfana, 1939) di Cai Chusheng, e un melodramma vibrante di denuncia "progressista", *Baiyun guxiang* (Villaggio natale tra le nuvole bianche, 1940) scritto da Xia Yan e diretto da Situ Huimin, che diverranno rispettivamente il Direttore e il Vice-direttore dell'Ufficio centrale per il cinema della Rpc. L'alleanza di fronte unito non impedisce ai nazionalisti di far pressione sul governo britannico perché chiuda la Dadi: essa si trasforma allora nella Xinsheng e avrà solo il tempo di realizzare un altro film mandarino, *Qiancheng wanli* (Prospettive illimitate, 1940) di Cai Chusheng, prima dell'arrivo dei giapponesi.

Come abbiamo visto, le resistenze regionalistiche del cinema cantonese avranno ragione dei loro tentativi.
Tra il 1950 e il 1956, la produzione cantonese è in rapida ascesa: il pubblico locale vi cerca (popolarità del film operestico, del melodramma e del film di arti marziali) la conferma della propria identità culturale. I costi di una produzione media si stabilizzano nel decennio 1955-1965 sui 60.000/70.000 dollari HK per i film in cantonese e in 100.000 (e oltre) dollari HK per quelli in lingua mandarina. Il ricavo netto ottenibile dalla distribuzione locale non supera i 60.000 dollari HK, le esportazioni interessano principalmente le comunità cinesi in Vietnam, Indonesia, Tailandia e Stati Uniti. Taiwan è ancora un mercato chiuso (anche se gli aiuti economici dei nazionalisti consentono a case produttrici "libere" — leggi anticomuniste — come la Yonghua di procrastinare per qualche anno la propria estinzione).
Nel 1960 (e nell'anno successivo) la crescita quantitativa della produzione cantonese supera il tetto dei 200 titoli annui, provocando una saturazione del mercato interno. L'offerta (a cui va aggiunta una media annuale di 50 film mandarini) ha largamente superato la domanda, dato che le sale della colonia non possono accogliere in un anno che un massimo di 150 pellicole — sia cinesi che straniere — se ognuna di esse non tiene il cartellone per più di una settimana (escludendo dunque i successi di cassetta).
Il cinema cantonese non è in grado di riciclare verso l'esportazione il suo *surplus* produttivo: il suo livello artigianale non può sperare di riprendere i mercati fuori di Hong Kong ad un'industria mandarina altamente specializzata in funzione della domanda locale (in Tailandia e in Indonesia "tirano" soltanto i film in costume, dato che entrambe le cinematografie hanno cominciato a creare un proprio genere di arti marziali; i cinesi degli Stati Uniti chiedono soltanto film d'operetta; in Malesia la Cathay è riuscita a sfondare le difese della Shaw con un'ondata di commedie idilliche). Inoltre, la Shaw è riuscita nel suo intento di far lentamente identificare il nuovo tipo di "cinema popolare" con i film "di grande spettacolo" all'americana (il *come-back* dei fratelli Shaw nel 1958 è stato spettacolare in senso stretto).
Per facilitarne la diffusione, i film, mandarini sono sottotitolati in caratteri cinesi (così che anche un pubblico letterato dialettale possa comprenderli). L'ultima spiaggia cantonese del mercato dei cinesi d'America (dopo che le ultime aree sud-asiatiche dell'idioma cantonese — il Vietnam e l'Indonesia settentrionale — scompaiono per causa di guerra e colpo di stato militare) non può garantirgli molto fiato: i suoi spettatori, le vecchie generazioni appassionate di film operistici, non possono che calare progressivamente.
 Nel 1966, il produttore di un film in dialetto cantonese si trova co-

Tang Ruoqing (al centro) in *Qinggong mishi*

stretto ad investire almeno 30.000 dollari HK in spese di pubblicità se vuole lanciare la sua pellicola sulla sola piazza di Hong Kong, ormai in mano a produttori-distributori mandarini (utilizzando una vecchia tecnica della Tianyi di Shao Zuiweng, i fratelli cadetti hanno rilevato — di pari passo con la crescita della Shaw — tutte le sale nevralgiche, di centro e di quartiere: altrettanto hanno cercato di fare i loro principali concorrenti mandarini). Dopo il 1968 lo sbarramento dei film mandarini schiaccia la produzione cantonese verso il suo nadir: nel 1969 63 film, nel 1970 i titoli sono 22, nel 1971 uno soltanto.
Dalla pedana dei film di Bruce Lee (dal 1971 al 1973) si chiede il ritorno della produzione cantonese contro l'appropriazione illecita da parte mandarina dei generi canonici cantonesi (esaurito il ciclo cantonese dei film di Huang Feihong, il film di *gongfu* passa armi e bagagli nel campo mandarino). Ma il ritorno può avvenire solo quando *Guina shuangxing* (Una coppia di "magiche" stelle, 1974) di Michael Hui scalfisce, con il riproporre i *gag* e le ossessioni dei due varietà televisivi di maggior successo, la tenuta stagna della più consistente riserva di pubblico parlante cantonese: la televisione (rigorosamente dialettale - e inglese).

Una volta innescato il meccanismo, la reazione è inarrestabile. Con flusso continuo, i cineasti cantonesi si riportano dalla loro parte del confine: dalla parentesi mandarina hanno però ereditato una maggiore attenzione alla spettacolarità e alla necessità di "internazionalizzazione" di una situazione produttiva che ridiventerebbe in breve asfittica se non si ponesse in termini nuovi il problema del mercato. Pur legate a doppio filo dal mercato taiwanese al mantenimento di una quota costante mandarina — ma impareranno in breve che i film cantonesi si possono doppiare — la Shaw e il suo nuovo *alter ego* (succeduto alla Cathay/Dianmou), la Golden Harvest (Jiahe), non si fanno distanziare dalla ripresa del cinema cantonese e cercano di cavalcare la tigre. Dopo qualche esitazione (i registi cantonesi che si mettono a produrre i propri film non paiono interessati alle lusinghe dello *studio-system*), riescono entrambi a recuperare come registi a contratto i protagonisti della nuova stagione cantonese[9].
Dal 1978 al 1981, i giovani teleasti che (seguendo l'esempio di Michael Hui) passano al cinema in rapida successione, imprimono distintamente al loro tentativo di *nouvelle vague* — tale è dichiarata nelle intenzioni, rari sono i risultati ad esse fedeli — un carattere chiaramente nostalgico, vorrebbero rivisitare il cinema cantonese di genere forti della loro padronanza degli strumenti tecnologici più moderni. Pur se il loro "nuovo cinema" finisce per essere subordinato alla legge del rapido profitto (le uniche a potersi permettere dei film "di prestigio" sono le compagnie finanziate dalla Rpc: cfr. *Fuzi qing*/Sentimenti tra padre e figlio, 1981, di Allen Fong e *Touben nuhai*/Precipitarsi in un mare infuriato, 1982, di Ann Hui), è questo gruppo di registi che assicura il cambio della guardia in un'industria cinematografica malata anche di vecchiezza.
Quando, in un impianto drammatico tradizionale (storie di amanti separati, famiglie dissolte, errori giudiziari) la letteratura d'appendice introduce elementi di "realismo" e "denuncia" (la vita dei bas-

---

[9] Per non citare che un caso: con la partenza del suo miglior coreografo di arti marziali, Liu Jialiang, la produzione *gongfu* della Shaw è disorientata. Senza Liu, il maggior regista "marziale" della compagnia, Zhang Che (le cui riuscite sarebbero dunque da attribuire in gran parte alla presenza sul *set* di Liu Jialiang) non fa che infilare un fiasco dopo l'altro. Con l'astuta spregiudicatezza che lo contraddistingue, Run Run Shaw (Shao Yifu) propone allora a Liu di diventare regista a pieno titolo, scommettendo sul suo primo eterodosso progetto (*Shenda*/Il pugilato degli spiriti, 1975 — che rivela i "trucchi" dei film di *gongfu*) e relegando Zhang Che ad una zona marginale di esilio produttivo (dalla quale non si è sinora risollevato).
Con la seconda metà degli anni '70, la Shaw imporrà ai suoi registi "settentrionali" di girare in cantonese: finirà per prestarvisi anche il più pechinese tra loro, Li Hanxiang (ma, lasciata la Shaw lo scorso anno, Li ha appena ultimato a Pechino un distico cinematografico sulla vita dell'imperatrice Cixi che è la risposta Rpc al *Marco Polo* televisivo).

Li Lihua e Wang Yuanlong in *Shuohuang shijie* (Un mondo bugiardo) di Lin Pingqian, 1949

sifondi, la tragedia della prostituzione, la corruzione dei funzionari) in Cina nascono *contemporaneamente* il teatro moderno e il cinema. Il melodramma, nella gamma delle sue variazioni, informa geneticamente lo sviluppo dei generi cinematografici in Cina: a Shanghai (e oggi Pechino e Changchun) come a Hong Kong e a Taibei.

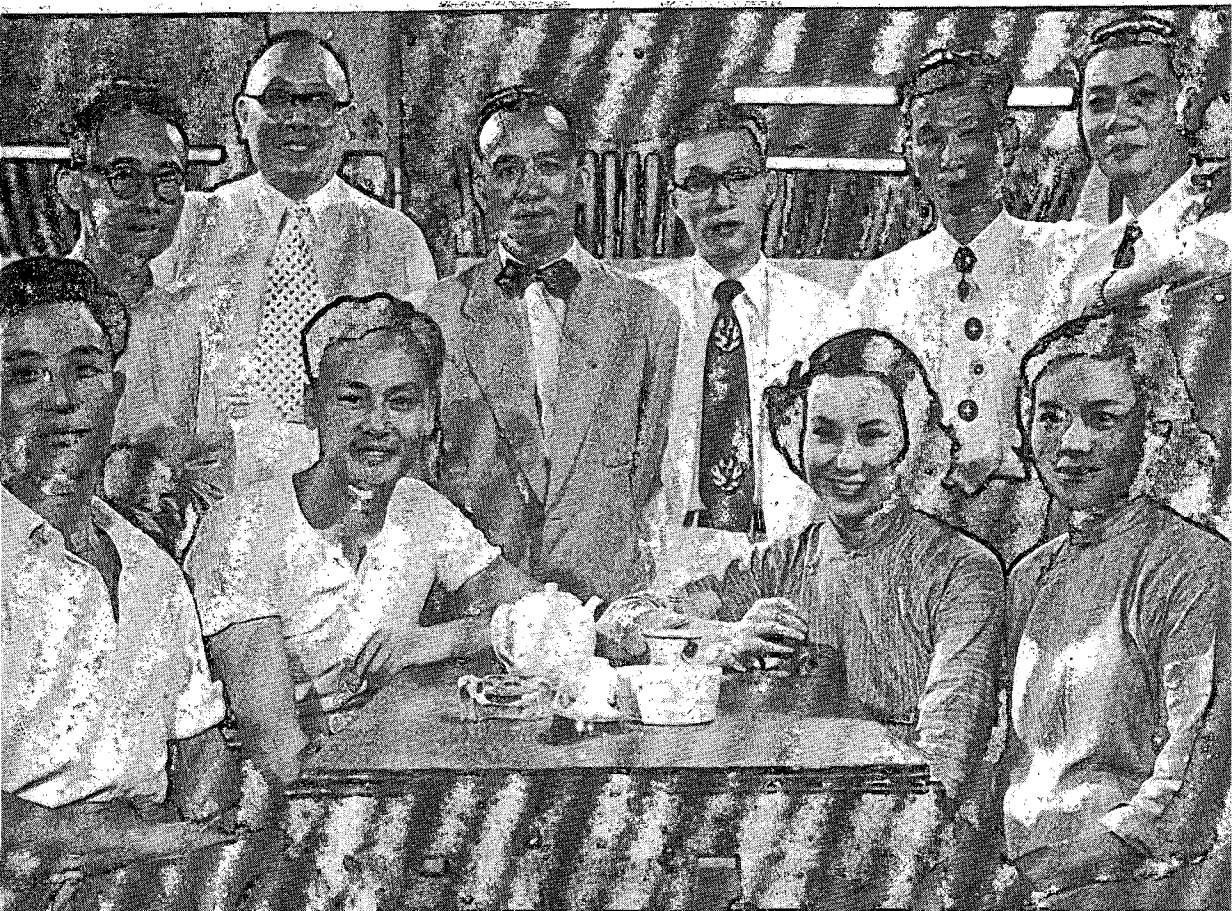
Il melodramma familiare e il film di *gongfu/wuxia* cantonesi ripropongono il debito nei confronti del melodramma musicale della tradizione cinese che attraversa tutto il cinema di Shanghai (pre e post '49). Deviazioni, trasgressioni e rovesciamenti del senso di immagini fortemente connotate rispondono alle esigenze ritmiche e costitutive della messa in scena cinematografica proprio sulla falsariga della struttura apparentemente "a maglie larghe" (ma in realtà retta da un giuoco di rimandi interni, di antinomie neanche tanto celato) del melodramma cantato tradizionale[10].

---

[10] A Pesaro si è visto l'esemplare *Fumu xin* (Cuore di genitori, 1955) di Qin Jian, percorso da un estremo all'altro da un costante rimandare dall'opera lirica al cinema (e viceversa).
Il ritorno del melodramma nel "nuovo cinema" di Hong Kong è, non casualmente, annunciato da una commedia sovrannaturale/*mélo* familiare *Zhuangdao zheng* (Ho incontrato uno spettro, 1981, di Ann Hui) ambientata in una *troupe* di opera cantonese.

C'è una struttura melodrammattica di base nel poliziesco cantonese, nelle commedie, nei film di "fantasmi romantici" *(Liaozhai pian,* basati sui racconti sovrannaturali di Pu Songling), in quelli in costume.
L'alternanza tra melodramma cantonese e mandarino a Hong Kong è un percorso disseminato di deviazioni e gemiti: dal film d'appendice alla *comédie larmoyante,* dal melodramma familiare alla commedia idillica. Quando il cinema di Hong Kong è agitato da fermenti "realisti", è in realtà di melodramma sociale che si vuole parlare: storicamente, nel cinema cinese il concetto di realismo è del tutto scisso da preoccupazioni di verosimiglianza[11].
Il melodramma cantonese classico (quello degli anni '50) rimanda a un mito di fondo; quello della unità e inviolabilità della famiglia, che inscrive in esso la lacerazione del 1949. Hong Kong è isolata dal resto della Cina, ha dunque bisogno di definire la propria identità in rapporto al continente: il motivo dominante della ricerca e del riconoscimento del padre[12].
Finché la vecchia struttura sociale sopravvive, l'identità tradizionale viene fatta coincidere con la famiglia: il problema di ciascuno è un problema di tutti, coesione e aiuto reciproco sono necessari a garantire l'integrità di una famiglia che avviluppa indistintamente tutti gli strati subalterni[13]. Il declino della Hong Kong pre-industriale e la comparsa di un capitalismo predatore ripropongono contro ogni rassicurazione la fragilità dell'esistenza: appoggiandosi a una nozione tradizione di sofferenza (di cui è infusa la letteratura "post 4 maggio" cosí di frequente adattata per lo schermo[14] si dimostra

[11] Il progetto "neorealista" dei cineati della Zhonglian (la compagnia a gestione collettiva che ha dato al cinema di Hong Kong i migliori melodrammi di Qin Jian, Li Tie, Li Chenfeng e Wu Hui) sembrerebbe esser restato sulla carta: ma se teniamo presente l'interpretazione che la critica (e i registi - cfr. Xie Jin) della Rpc offre del termine "neoralismo", ci si accorge che essi intendono proprio quelle opere (quegli autori) che in seno al neorealismo italiano più tendevano verso la convenzionalità dei generi, verso il melodramma.
[12] Più della frequente agnizione che conclude molti film del 1950-53, interessano i punti di arrivo: la costruzione di un prototipo di *pater familias* "moderno" e confuciano ad un tempo in *Shouzu qingshen* (Profondi sentimenti fraterni, 1956) di Chen Wen; il padre "ritrovato" che solo usando una prigione pedagogica riesce a ricondurre alla ragione il figlio anti-sociale (anti-familiare) in *Renhai guhong* (Gabbiano orfano in un mare umano, 1960) di Li Chenfeng.
[13] Cfr. *Weilou chunxiao* (Alba di primavera su di un edificio pericolante, 1953) di Li Tie. La famiglia è anche il Sud (operoso e misero) contrapposto al Nord (speculatore e benestante). Il contrasto impiegato cantonese-direttore shanghaiese sarà dominante (come già nel cinema mandarino) una volta compiuta l'ascesa della piccola borghesia.
[14] La rivoluzione intellettuale del 4 maggio 1919 segnò l'ingresso della cultura cinese nell'epoca moderna. La letteratura che ne scaturì è percorsa da «un senso di tra-

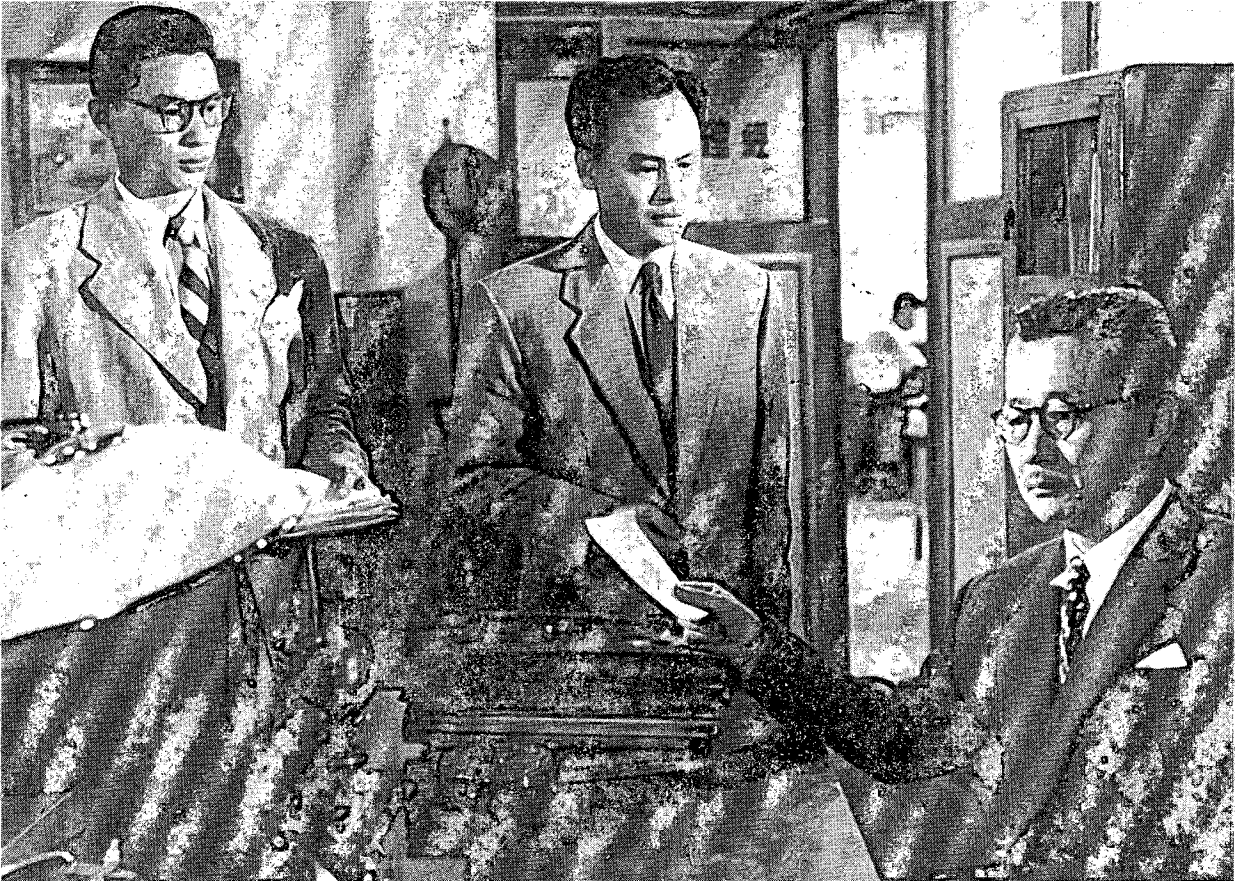
Il regista Zhu Shilin (in piedi, primo a sinistra) e gli interpreti Ren Zhiyi, Han Fei, Li Lihua e Li Ciyu sul *set* di *Wu jiaqi* (Giorno di nozze rinviato), 1950

che non c'è rifugio all'oppressione e che la famiglia riserva le stesse umiliazioni che si subiscono sul posto di lavoro. L'autorità del padre ritrovato viene allora rimessa in discussione[15], scompare la nostalgia — e il conflitto modernizzazione - tradizione sinora risolto in termini moralistici viene riaperto — così che Hong Kong può interrogare una Cina non più coniugata al passato (la "Nuova Cina"): la Donna forte che si emancipa grazie al lavoro dopo la morte

gedia e di sfacelo ed il lettore prova con angoscia l'impressione che l'incombere della morte sia stato l'elemento dominante nella formazione di un intera generazione» (Enrica Collotti Pischel, *Storia della rivoluzione cinese*, Roma, Editori Riuniti, 1962, p. 123). Cfr. *Jia* (Famiglia, 1953) di Wu Hui, *Chun* (Primavera, 1953) di Li Chenfeng, *Qiu* (Autunno, 1954) di Qin Jian, dalla trilogia *Jiliu* (Le rapide) di Ba Jin; *Hinye* (Gelide notti, 1955) di Li Chenfeng, dal romanzo omonimo di Ba Jin; *Renlun* (Relazioni umane, 1959) di Li Chenfeng, dal romanzo *Xiyuan* (Il giardino del riposo) di Ba Jin; *Leiyu* (Uragano, 1957) di Wu Hui, dal dramma omonimo di Cao Yu; *Yuanye* (Landa selvaggia, 1958) di Li Chenfeng, dal dramma omonimo di Cao Yu.

[15] È anche la "Hong Kong ritrovata" a essere messa in dubbio: per i profughi della Cina settentrionale Hong Kong era nelle speranze solo un luogo di passaggio sulla via per le comunità cinesi del Sud-est asiatico e degli Stati Uniti. Ma molti non riescono a partire: a loro Hong Kong appare ora una destinazione invalicabile, una mèta forzata: Hong Kong, volenti o nolenti, è "casa" (*jia* in cinese vuol dire sia "famiglia" che "casa").

della madre[16] oppure che trova finalmente il coraggio di mandare al diavolo la suocera (madre di un uomo debole e malato)[17]. L'Utopia è frantumata dalle rapide trasformazioni che segnano il passaggio di Hong Kong da emporio coloniale a grosso centro industriale e mercantile moderno: spazzati famiglia/collettività/passato, si sostituisce loro il mito del successo (esaltazione e miseria del carrierismo)[18].
Emergono i nuovi ceti medi: protagonisti del melodramma sono eroi isolati, in lotta contro tutto e tutti, vulnerabili finché "non diventano qualcuno"[19]. Decolla un'economia fondata sul tessile, ma tutta in funzione dell'esportazione: le sofferenze dello sviluppo divengono una paranoia della vita quotidiana[20], la parabola discendente di un uomo che dovrebbe essere redento dalle sofferenze[21].
Dopo aver riassunto la fase social-realista[22] e prima di scomparire, il melodramma cantonese ridotto all'osso parla di se stesso, dell'arte della rappresentazione (del mezzo cinematografico): tormentati pittori, compositori, cantanti di opera lirica[23].
La stagione social-realista del cinema cantonese comunica una sensazione di progettualità mancata (che risponde alla limitatezza teorica nella quale affonda le radici: sino in tempi recentissimi, a

---

[16] Cfr. la versione dialettica offerta da *Tianchang dijiu* (Un amore eterno come cielo e terra, 1955) di Li Tie, proiettato a Pesaro.
Il film è in bilico tra le virtù del passato (Hong Xiannü onesta ragazza contadina, Macao = la Hong Kong di ieri che sta scomparendo) e il fascino discreto di un futuro occidentalizzato (Huang Manli e la sua dinastia di albergatori, i loro prosperi affari in un ambiente urbano sempre più astratto e moderno): ma nell'ultima inquadratura non si opta né per l'uno né per l'altro, i protagonisti sono inghiottiti dalla notte.
[17] Cfr. *Hanye* (Gelide notti, 1955) di Li Chenfeng. La riconciliazione finale è solo esorcistica.
[18] Cfr. l'offuscarsi della commedia in *mélo* di *Nanxiong nandi* (Fratelli nelle avversità, 1960) e *Zhui qi ji* (Alla ricerca di una moglie, 1960), entrambi di Qin Jian.
[19] Cfr. *Wen jun neng you ji duo chou* (Ti chiedo: quante sofferenze puoi sopportare?, 1965) di Chu Yuan.
[20] Cfr. *Wo ai Ziluolan* (Amo Violetta, 1966) di Chu Yuan.
[21] Cfr. *Yingxiong bense* (Un eroe mostra il suo valore, 1967) di Long Gang. Long Gang è tra i pochi registi cattolici del cinema hongkonghese.
[22] Con il ritorno di un arco di convenzionalità anche prevedibile, che tende all'enfasi nel riproporre temi a larga "presa" (quotidianità dell'oppressione, necessità dell'organizzazione della solidarietà). Questi ultimi sussulti del cinema "collettivo" vedono anche riaffacciarsi la Donna forte. Cfr. *Shihao fengbo* (Tifone numero 10, 1959) di Lu Dun e *Huogu youlan* (Un'orchidea celata in un antro di fiamma, 1960) di Li Tie.
[23] Cfr. *Zhenzhu lei* (Le lacrime di Perla, 1965) di Zuo Ji e *Zise fengyu ye* (Una notte purpurea di temporale, 1968) di Chu Yuan.
L'opera cantonese ritorna anche perché la popolazione cinese di una colonia britannica non può fare a meno di rifarsi a intervalli regolari alla propria tradizione: esaurito come genere il film operistico, il melodramma musicale cantonese ritorna sotto forma di lunghi inserti nei melodrammi cinematografici dell'epoca di trasformazione.

Han Fei (al centro) in *Zhongqiu yue* (Luna di mezz'autunno) di Zhu Shilin, 1953

Hong Kong non esisteva speculazione teorica e dibattito sulle forme). Già in partenza l'obiettivo era posto in basso: se si adatta con tanta frequenza la letteratura moderna d'appendice — dalle venature populiste — è perché il prodotto deve essere immediatamente riconoscibile e comprensibile ad un "vasto" pubblico. E proprio per essere meglio accettati dal pubblico locale i melodrammi sociali cantonesi adottano una caratterizzazione provinciale talmente forte da sfiorare in più occasioni la caricatura. Nonostante alcune accentuazioni "lacrimose", essi non cedono tuttavia al sentimentalismo consolatorio sino al punto di rifiutare la promessa miracolistica della cultura popolare, dove i buoni trionfano sempre (cfr. il film di arti marziali di quegli anni). Non c'è "lieto fine" prestabilito nei melodrammi Zhonglian: diversamente, invece, si comporteranno i registi dell'epoca successiva (Zuo Ji arriverà a trasformare sistematicamente in *happy end* i finali "aperti" o dichiaratamente tragici dei romanzi di Zhang Henshui che adatta per lo schermo).
Il melodramma cantonese degli anni '50 (così come il film operistico e quello di *gongfu* e *wuxia* di quegli anni) è un cinema di montaggio. Ogni sequenza principale è costruita nel rispetto della sua unità individuale di spazio, tempo e modo drammatico. Le sequenze si succedono le une alle altre come gli anelli di una catena — secondo un procedimento narrativo mutuato dalla letteratura tradi-

zionale — o come scene di una *pièce* teatrale. L'impressione di teatralità è rafforzata dalla subordinazione (tramite i movimenti della macchina da presa) di ogni inquadratura in funzione degli spostamenti degli attori nello spazio. Gli interpreti porgono le battute del dialogo senza che il *découpage* intervenga a sottolinearne la forza (la lunghezza): il significato di una scena è sottolineato solo dalla sua durata. Non c'è costruzione di tensione attraverso il montaggio di più inquadrature successive, la tensione esiste solo all'interno di ciascuna inquadratura (è determinata dai modi dell'esposizione del testo parlato).
Le scenografie sono appiattite sino quasi a scomparire. La loro artificialità di interni di studio risalta dalle parentesi in esterni reali (parti non diegetiche il cui esasperato documentarismo non riesce certo a sovvertire il giuoco e lo spettacolo in cui il *set* vuole trasformare il reale). Nei film in costume e in molti film di arti marziali il "raccontare" è ancora quello del cantastorie tradizionale, nel melodramma il teatro è il *modo* della narrazione[24]. Con gli anni '60 saranno invece privilegiate le sequenze d'azione e i numeri cantati, verso una codificazione sempre più rigida che trova riscontro nell'universo rappresentativo "chiuso" che il melodramma costruisce allora sul mondo dell'opera lirica (dell'arte/cinema).
Le differenze sono ancora più nette se si passa dal melodramma cantonese degli anni '50 a quello mandarino degli anni '60[25]. La prevedibilità (la "via alla popolarità"?) di melodrammi cantonesi ancora largamente immaturi ma notevolmente sinceri cede il passo ad una calcolata dosatura d'ingredienti, ad un melodramma mandarino manieristico pretenzioso e sensazionalistico (solo di rado salvato da una "fiammeggiante" enfasi su male e perversione). La dose di aggressività dei melodrammi cantonesi si stempera in un'accettazione del fatto di essere merce consumabile. A una realtà sempre meno semplificabile (che ancora filtra nella produzione cantonese, sino alla "rottura" rappresentata dai moti del 1967) si frappone co-

---

[24] «Il cinema supplì negli anni '50 al ruolo del teatro parlato (*huaju*), la tradizione teatrale della modernità cinese che a Hong Kong sembra essere stata pressoché inesistente». (Roger Garcia, *The Natural Image* in *Liushi niandai yueyu dianying huigu.*, cit., p. 103)

[25] Non ci si occupa qui dei melodrammi prodotti dal 1949 al 1965 dalle "compagnie di sinistra" (che il melodramma muoia nelle loro produzioni con lo scoppio della Rivoluzione culturale è sintomatico di una loro dipendenza estetica dalle campagne politiche della Rpc: quando si riaffaccerà sarà infatti, nel 1971, in una versione molto "banda dei quattro"). Negli esempi più perfetti, essi sono la trasposizione del "film di tendenza" shanghaiese degli anni '40: un melodramma che vorrebbe essere film comico, regolato da un perfetto giuoco delle analogie e delle antitesi. Cfr. *Wu jiaqi* (Giorno di nozze rinviato, 1951) Pesaro 1983 e *Zhongqiu yue* (La luna di mezz'autunno, 1953), entrambi di Zhu Shilin.

Wei Wei (a sinistra) in *Shuihuo zhi jian* (Tra fuoco e acqua) di Zhu Shilin, 1955

me metodo di analisi il regolare e sbrigativo affiorare di un concitato moralismo. Mentre nel melodramma cantonese era rispecchiata una cultura popolare bene o male ancora viva, in quello mandarino la cultura dei ceti medi è presente solo attraverso facili formulette (locali notturni, festicciole, viaggi nei Mari del Sud) ed è assente ogni riferimento agli attriti che la società di massa produce nella sua avanzata su un terreno largamente non-industriale[26].
Quello del melodramma mandarino è un universo fiabesco pur se contemporaneo, che il melodramma cantonese — negli ultimi sprazzi prima di spegnersi — cercherà di imitare[27].

---

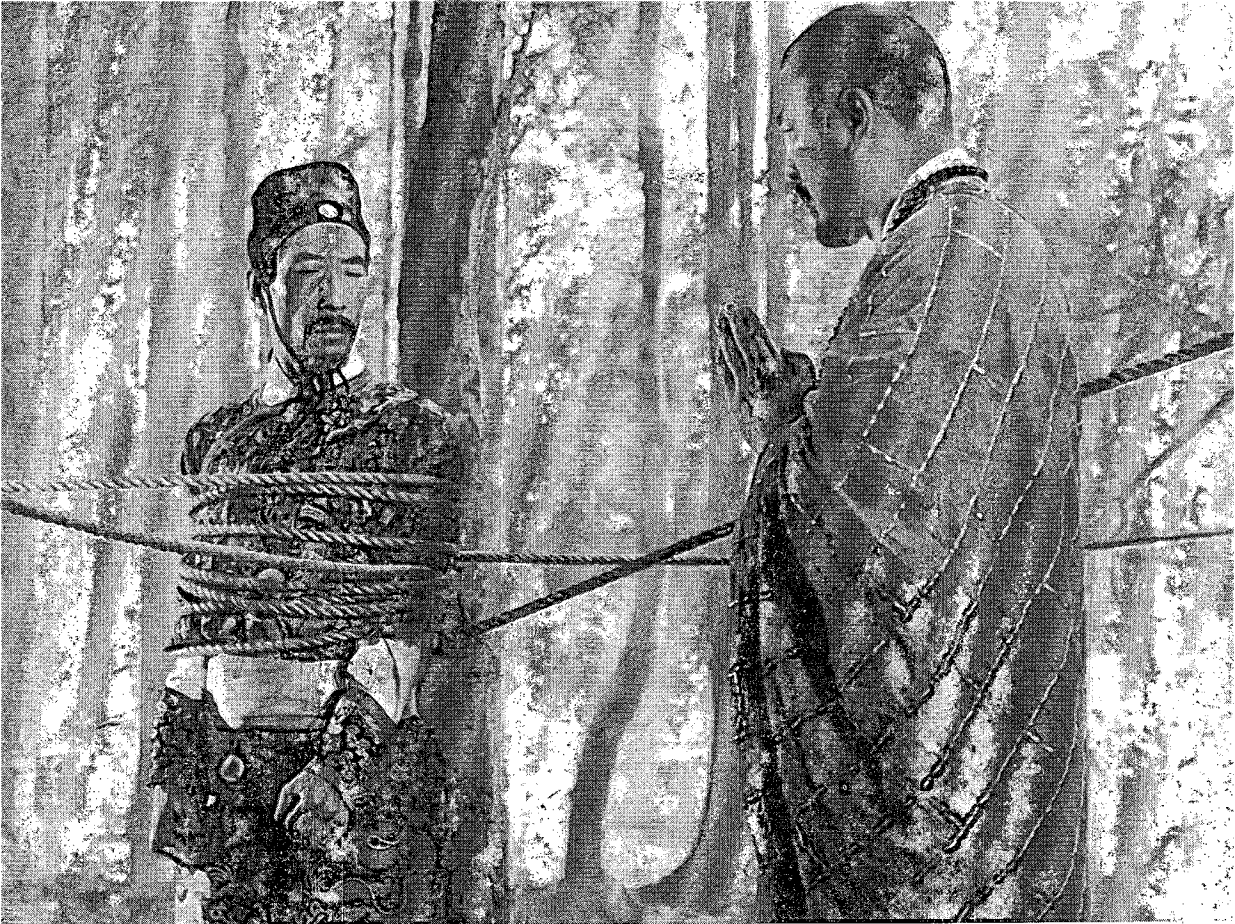
[26] Eppure, un melodramma mandarino che riciclava (in ritardo) il tema cantonese della ricerca dell'identità — il sorprendente *Manbo nülang* (La maniaca del mambo, 1957) di Yi Wen — sapeva fare i conti con il sorgere di una civiltà di massa attraverso gli altri *media* (dischi, radio).

[27] Dopo che la spinta "realista" viene adattata negli anni '60 a convenzione di un genere manierista — a partire dall'equivoco *Kelian tianxia fumu xin* (Cuore di genitori in un mondo degno di pietà, 1960) di Chu Yuan — molti dei registi cantonesi si adattano con film di mestiere ai modelli mandarini. Il caso più notevole è quello di Huang Yao con la sua serie di *gongchang nei* (film "dentro la fabbrica") per la Lingguang, celebri commedie idilliche in cui un'operaia finiva sempre per sposare uno dei suoi superiori (e persino il figlio del padrone).

Studi recenti hanno ritenuto di identificare nel cantastorie del medioevo cinese — prima ancora che nel teatro d'ombre — uno degli antecendenti del cinematografo.
I cantastorie di epoca tang (VII-X secolo d.C.) specializzati nell'interpretazione di *bianwen* ("scene letterarie")[28] svolgevano dinanzi agli occhi del pubblico un rotolo dipinto che raffigurava in sequenza lo svolgimento dell'azione che mano a mano descrivevano e commentavano cantando. Sarebbe dunque una primitiva (la prima?) forma di *moving-picture with musical sound-track*[29].
Basta rammentarsi di quel patrimonio di letteratura popolare/storie di cantastorie che Hong Kong ha ripreso da Shanghai ed elaborato in modo autonomo, e la tentazione di tracciare un'intera genealogia dal cantastorie al cinema hongkonghese di genere è subito forte.
Innanzi tutto perché il cinema popolare (cantonese) ritrova una delle preoccupazioni che il cantastorie ha prestato alla narrativa tradizionale cinese: più di ogni altra cosa conta il riuscire a costruire una narrazione ben strutturata (il "raccontare" prima della "storia"). La struttura complessiva si può dare per scontata, si lavora soprattutto sulle articolazioni del testo (*mizhenxian*, "l'impuntura più fine").
L'originalità è tenuta in scarsa considerazione, conta — invece — la capacità di rinnovare e far respirare una tradizione sempre viva. L'innovazione sta alla ripetizione come le onde al mare, l'uno e l'altro dandosi reciprocamente forma. Più che un giuoco di costanti e varianti, di reiterazione-innovazione-trasgressione, si adotta un incedere lento per ripetizioni e variazioni osmotiche.
Se i personaggi rassomigliano più agli ingranaggi di una macchina drammatica che a individui reali dotati di una psicologia, è perché il regista-cantastorie preferisce ricorrere alla contrapposizione e alla variazione di "tipi" di personaggi che entrare in sottigliezze psicologiche che non interesserebbero il suo *settore* di pubblico. Senza bisogno di una tensione drammatica sostenuta, il racconto si distende e procede per una sorta di "spinta orizzontale": l'andamento narrativo può essere ellittico, ma le ripetizioni sono necessarie al regista-cantastorie per elaborare e ricamare la propria materia.

Il "realismo melodrammatico" di un Qin Jian o del Long Gang migliore è quello del cantastorie che prende un genere e ne sfrutta si-

---

[28] È la traduzione proposta da Paul Demiéville nella voce *Letteratura cinese* de *Le Civiltà dell'Oriente*, Roma, Casini, 1957, vol. III, p. 933.
[29] La definizione (e la ricostruzione del cantastorie di *bianwen*) è di Eugene Eoyang, *Oral Narration in the "Pien" and the "Pien-wen"*, in "Archív Orientální, 46, 1978, pp. 232-252.

Han Yingjie e Qiao Hong in *Xianü* (La fanciulla cavaliere errante) di King Hu, 1971

no in fondo i limiti, lontano da ogni solenne consapevolezza dei "compiti" del "creatore individuale": né potrebbe essere altrimenti perché sa che la sua presa sul pubblico è assicurata proprio dal fascino di una storia già sentita più volte, di cui egli racconta una sua versione (magari con dettagli d'ambiente o personaggi variamente differenti dalle versioni precedenti così da enfatizzare questo o quell'aspetto che il "consumo" della storia in sé aveva fatto andare perduti).

Il regista-cantastorie è inoltre uno dei garanti dell'identità culturale cantonese. Quando il suo retroterra culturale sarà mangiato dalla comparsa di giovani generazioni cosmopolite, non gli resterà che scomparire. Il cinema mandarino dominante sostituirà allora alla sua serialità una ben peggiore dozzinalità di prodotti confezionati in serie (la grana grossa di *una sola* versione).

Semplificando molto, si può riferire alle differenze tra cinema della Cina continentale e cinema di Hong Kong la dicotomia che caratterizza la letteratura d'appendice cinese alla fine del secolo scorso: da una parte il narratore popolare che rifacendosi ad una retorica esplicita e "invadente" esalta la parte narrativa "pura" di una storia nella quale interviene in modo "aperto"; dall'altra il romanziere/letterato confuciano che fa ogni sforzo per "intrattenere" ma vede in

un "celato" ribadire di valori civili e morali ortodossi la parte essenziale del suo "intrattenimento". A quest'ultimo corrisponderebbe il cinema pedagogico mandarino, un filone che attraversa le fasi più diverse (indirizzi "nazionalisti" e "progressisti" a Shanghai, *majors* post-belliche e indipendenti "di sinistra" a Hong Kong, stabilimenti governativi in Rpc). Al primo, invece, tutti quei registi cantonesi che riprendono, riadattano, combinano e "rifanno" materiali preesistenti in funzione del presente.
Se poi forziamo il paragone sino a confrontarli con i narratori Ming "incanagliti" agli occhi dei loro contemporanei dall'assidua frequentazione del cantastorie popolare (gli immensi Feng Menglong e Lin Mengchu: cantastorie della tradizione scritta, commediografi, classificatori) ci accorgiamo che le tassonomie da loro suggerite per la narrativa popolare ben si accordano al cinema cantonese (soprattutto a quello degli anni '50):

a) melodramma = commedia del destino - *gongan* (poliziesco giudiziario) - commedia sentimentale - satira - farsa;

b) arti marziali = epica - fantastico - sovrannaturale[30].

D'altronde, da dove provengono le sequenze astratte pre-titoli dei *gongfu* diretti da Liu Jialiang (o da lui coreografati per Zhang Che) se non dai "prologhi" delle novelle *sanyan* di Feng Menglong?[31]
Il cinema mandarino possiede a Hong Kong una "scuola" di cantastorie: quella dei registi di film in costume.
All'infuori di apparizioni isolate dentro la produzione dialettale (cfr. l'ondata di *bio-pics* leggendari alla vigilia dell'invasione giapponese), il film in costume è un film in lingua nazionale diretto da un regista "settentrionale". Li Hanxiang ha realizzato per la Shaw oltre una ventina di film in costume, molti dei quali sono la riproposta di titoli che — rimbalzano dai listini della Tianyi (l'antenata della Shaw) del muto alle *minors* della Shanghai "isola orfana" e della Hong Kong del dopoguerra — hanno già conosciuto almeno cinque o sei versioni. Ma il pubblico dei film in costume non cerca la novità: conosce dall'infanzia (spesso nei minimi dettagli) la storia dell'eroe eponimo[32] e si concentra sulle particolarità della versione individuale (di *questo* narratore). Il piacere del regista sta nel rac-

---

[30] Cfr. Patrick Hanan, *The Nature of Ling Meng-ch'u's Fiction,* in *Cinese Narrative: Critical and Theoretical Essays,* a cura di Andrew H. Plaks, Princeton, Princeton University Press, 1977, pp. 85-114.

[31] Per un'analisi dei *sanyan* di Feng (e dei loro "prologhi") cfr. Patrick Hanan, *The Chinese Vernacular Story,* Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1981, pp. 103-119.

[32] Di solito, nei film di Li Hanxiang, un'eroina: *Diaochan* (id., 1958), *Wang Zhaojun* (id., 1961), *Yang Guifei* (id., 1961), *Wu Zetian* (id., 1962), *Yu Tangchun* (id., 1962), *Xishi* (id., 1967).

Xu Feng in *Kongshan lingyu* (Pioggia opportuna sulla montagna vuota) di King Hu, 1979

contare: quando gli vengono concessi *budget* senza precedenti per i film sulle concubine imperiali, Li Hanxiang si serve dei *production values* (abiti sontuosi, gioielli, acconciature e scenografie deliranti) per ricamare più fitti alcuni dettagli, nell'inventare più che nel riprodurre la precisione storica. Il piacere del pubblico sta nell'assistere alla sua *performance:* i film di Li sono dei perfetti veicoli per *star* (la galleria di ritratti femminili offerti a Li Lihua) e la loro presenza serve a garantire — mediante il riconoscimento — il funzionamento del "racconto"; per una porzione del pubblico i nomi delle *star* saranno l'elemento di richiamo, ma per *il* pubblico del film in costume (i cultori del genere) non c'è dubbio che la vera *star* sia il regista, il cantastorie[33].

Con l'avvento del sonoro Hong Kong eredita da Shanghai un sistema di generi cinematografici già codificati (per il pubblico della Cina industrializzata), che dovrà reintegrare in un cinema dialettale ai

[33] Le pubblicità sui giornali e i cartelloni murali hanno, sopra il titolo del film in caratteri cubitali, il nome del regista in grassetto ("un film del celebre regista...") che precede quello delle *star* ("e come interpreti principali...").

suoi primi passi (per soddisfare il pubblico di una società largamente pre-industriale). I generi si evolveranno, nel cinema di Hong Kong, in parallelo allo sviluppo tecnologico della società (del pubblico), in maniera sensibilmente differente dai loro corrispettivi shanghaiesi.
Per tutto un primo periodo i modelli sono quelli contadini: prevalgono lo spettacolo filmato (film operistico e comico, *gongfu* e *wuxia* ricalcati sul teatro tradizionale) e le forme più semplici di melodramma. La rinascita del cinema mandarino introdurrà quelli del capitalismo rampate: poliziesco e commedia idillica, film di arti marziali di tipo nuovo. Quando cominciano a cadere le illusioni sul futuro di Hong Kong, anche i generi si sono decantati esaurendosi: acquisita una coscienza parodica di se stesso, il cinema di genere può ancora dilatarsi un poco ma finisce per declinare nonostante le caparbie rivisitazioni delle nuove generazioni di cineasti[34].
I generi cantonesi post '49 corrispondevano ad uno sviluppo ancora artigianale dei mezzi di comunicazione di massa, ma hanno consentito ad un cinema popolare dalle deboli strutture produttive di servirsi di criteri di uniformità (sistemi chiusi) per organizzare la propria materia. Nella consistenza dei suoi generi il cinema cantonese trova l'appoggio per una resistenza regionalistica di breve durata contro le spinte verso l'internazionalizzazione inflitte all'industria hongkonghese dal ritorno in forze della produzione mandarina (orchestrato da Shaw e Cathay). Durante quest'ultima resistenza, allo *star-system* emergente la case produttrici cantonesi accompagnano una distribuzione (specializzazione) dei generi — così che ciascuna di loro ha le sue stelle e i suoi generi (la "hollywoodizzazione" rifiutata negli anni '40 arriva puntualmente dopo un ventennio).
A cancellare i generi cantonesi dotati di una codificazione "forte" (nel rielaborare archetipi — personali familiari sociali — sedimentati nell'immaginario collettivo), il cinema mandarino in ascesa fa scivolare un nuovo insieme di generi che si sovrappongono continuamente, armonizzando esigenze industriali e prodotti di massa con gli spazi lasciati alla creazione individuale.
Nel cinema cantonese (a grandi linee dal 1935 al 1965) il talento individuale era per molti versi subordinato ad un "autore" collettivo: i registi più interessanti si sono espressi pressoché integralmente all'interno di un solo genere (il melodramma per Qin Jian, Li Tie e Li Chenfeng; il film di *gongfu* e *wuxia* per Ren Pengnian e Hu Peng),

[34] Cfr. il recentissimo *Shushan* (I monti Shu, 1983) di Tsui Hark, il film più costoso della storia del cinema di Hong Kong, che vuole coniugare i piccoli *wuxia* cantonesi degli anni '50 e '60 ad ambizioni lucasiane esplicite (molti dei suoi tecnici di effetti speciali sono gli stessi di *Star Wars*).

seguendone da vicino i contorni, restando fedeli all'iconografia e ai temi ricorrenti. Senza contare che molte riuscite sono il frutto di un lavoro di squadra; ad esempio, il film che rese popolare Bruce Lee attore-fanciullo: *Xilu Xiang* (Xiang il monello, 1950) di Feng Feng.
Anche nel caso dei registi mandarini della prima ondata la nozione di "autore" è di uso assai scomodo. Condividono con la vecchia guardia registica cantonese delle filomografie che sfiorano non di rado il centinaio di titoli (i 200 con Li Pingqian), ma hanno oscillato — a seconda di ambiti e periodi diversissimi tra loro — tra generi in costante definizione-modificazione, cosí che i loro film non arrivano a costituire (con l'eccezione, forse, di Zhu Shilin) un *corpus* omogeneo sul quale sia possibile operare richiami e ritrovare rimandi contenutistici costanti.
Lo stesso si può dire della maggior parte dei registi cantonesi che, verso la metà degli anni '60, passano alle compagnie mandarine, dato che dalla loro schizofrenia risulta una prolificazione di stili e ubbie.
La politica aggressiva delle grandi case mandarine permette film dai costi elevati ma restringe il margine lasciato all'inventiva individuale: a furia di manovrare enormi *production values* Li Hanxiang comincerà a soffrire di una sindrome zoom-mistica per gli oggetti, un'attenzione maniacale ai dettagli che spezza una dimensione narrativa divenuta ormai faticosa. Sono molti i registi che preferiscono sottomettere poetica e stile personali all'*air du temps* e rifarsi a materiali non-pericolosi e già forti di per sé sul piano narrativo: la tendenza al rifiuto del coinvolgimento personale sposa la moda dei film "letterari" (*wenyi pian*) dai romanzetti di successo. Rifiutando di essere narratori in prima persona, i nuovi registi di mestiere si prestano alle operazioni industriali più disparate.
All'inizio degli anni '70 un solo genere regge ancora: il film di arti marziali (mandarino). Al suo interno, qualche artigiano in buona fede accetta i codici del genere come mezzo tra i più idonei ad esprimere una "personalità": proprio nel rispetto di convenzioni e condizionamenti imposti dallo *studio* Shaw, Chu Yuan e Zhang Che trovano la loro libertà espressiva. Mentre un'autentica individualità "d'autore", King Hu, può realizzare il suo progetto di reinventare la Cina idealizzata che sognano gli emigrati solo a patto di scegliere l'indipendenza contro il monopolio delle grandi compagnie (con esiti commerciali disastrosi).
Innescando il ritorno del cinema cantonese, la coerenza dell'opera di due registi segna una vera e propria inversione di tendenza nel cinema di Hong Kong. Quella di Michael Hui e Liu Jialiang è un'operazione su due generi distinti, rispettivamente il comico e il *gongfu.* Hui trova per il film comico delle forme cosí personali da ridurre il genere a un semplice prestanome (e con un'aggiunta di

senso restituisce allo sfogo fisiologico della risata implicazioni "politiche"). Liu spinge il film di arti marziali verso una stilizzazione estrema, tale da costituire l'esplicitazione *per sé* del genere stesso (e con una sottrazione di senso confuta gli stereotipi del genere, rimandando ad un contesto più ampio).

Il *wuxia* è una delle due facce del cinema di arti marziali, il film di "cavalieri erranti", di combattimento all'arma bianca contrapposto alla lotta a mani nude *(gongfu)*.

Trae materia narrativa inesauribile da un repertorio di ascendenze al contempo "colte" e popolari: la narrativa fantastica medioevale (adattato con regolarità per lo schermo è il *chuanqi* di epoca Tang *Nie yinniang*/La dama eremita Nie), i romanzi classici (come lo *Shuihu zhuan*/Le storie del bordo dell'acqua, di Luo Guanzhong, e soprattutto *San xia wu yi*/I tre cavalieri e i cinque altruisti, di Shi Yukun) i *feuilleton* dei primi decenni del secolo (gli interminabili *Jianghu qixia zhuan*/Lo strano cavaliere errante, di Xiang Kairan, e *Shushan jianxia*/Gli spadaccini dei monti Shu, di "Huanzhulou zhu")[35].

Dopo aver regnato incontrastato per quattro anni (1928-31) sul cinema della Cina continentale — una cinquantina di compagnie producono oltre 400 film di *wuxia* — il genere e i suoi principali registi e interpreti sono trasferiti a Hong Kong per opera della Tianyi, principale produttore shanghaiese di *serials* marziali. Nel cinema cantonese, il *wuxia* incontra il melodramma musicale: le stelle della *Yueju* prendono a interpretare film di cappa e spada e la loro fortuna durerà sino al 1960. La dipendenza del film di *wuxia* da una tradizione scenica è rafforzata dall'introduzione di coreografie complesse e scontri stilizzati. Un passo ulteriore in questa direzione viene fatto nel dopoguerra con la creazione del *gechang wuxia pian* ("film musicale di cavalieri erranti") che alterna al duello ii duetto cantato.

I rifacimenti dei vecchi classici e la serializzazione dei titoli di successo (che conosceranno anche sei o sette "seguti" — e altrettanti rifacimenti) assicurano lo sviluppo quantitativo del genere, che con il 1960 raggiunge il totale di 327 pellicole realizzate in un decennio. Sulla scia della fortuna del film di *wuxia* cantonese vengono create compagnie che si specializzano nella sua produzione (la Emei e la Xianhe ganglian). Fanno il loro ingresso complicati effetti speciali (in precedenza erano soltanto una faccenda di fili che sostenevano gli spadaccini nei loro magici salti o facevano arrivare a destinazio-

---

[35] Sulla narrativa cavalleresca in Cina cfr. James J.Y. Liu, *The Chinese Knight-errant*, London Routledge and Kegan Paul, 1967, e C.T. Hsia, *The Military Romance*, in *Studies in Chinese Literary Genres*, a cura di Cyril Birch, Berkeley, University of California Press, 1974, pp. 339-390.

ne dardi e altre armi) e la fantasia dei loro creatori si scatena sino a introdurre sequenze a disegni animati che restituiscono lo scontro tra i poteri sovrannaturali di scuole marziali avverse (una combinazione di modernismo pittorico europeo e mitologia cinese dai sorprendenti effetti surrealisti). Il genere, tuttavia, si impoverisce sempre più a livello narrativo: esili intrecci catapultano subito verso il fantastico (gli effetti speciali) spettatori che traggono notevole piacere dal tuffarsi in un cinema ormai privo di residui ideologici.
Con la metà degli anni '60, si è ormai consolidata anche una produzione di film di *wuxia* in mandarino. Sono questi film a riportare il realismo nel genere. La concorrenza — principio fondamentale del sistema di libera iniziativa di Hong Kong — diviene il cardine dei film di cappa e spada e impone un'accelerazione del movimento che rimanda al ritmo rapido del contemporaneo *boom* economico. Scuole e sétte gareggiano tra loro per il primato (motivo subito ripreso dai film di *gongfu*) oppure per assicurarsi il possesso di un manuale segreto di un oggetto prezioso. Attraverso la competizione con gli altri, l'individuo dev'essere in grado di resistere alle forze esterne organizzate in sistema; spesso senza molte illusioni: in una versione disincantata del mito del successo il prezzo della riuscita è la morte dell'eroe, che conclude il film senza che ci siano ulteriori commenti.
Un sistema di forze ostili ritorna insistentemente nei film di King Hu, pieni di spie e traditori doppiogiochisti che mettono a repentaglio l'avvento di una Cina ideale (la Cina delle virtù civili e delle arti, che vive nei sogni di ogni cinese emigrato ma non è mai davvero esistita). Al servizio del combattimento (danzato) Hu mette una funzionalità ritmica delle convenzioni: nel suo cinema non c'è solo un estremo dinamismo della scansione ritmica delle immagini, ma altresí un esporre, trasgredire e ribadire la convenzionalità con un ritmo di volta in volta logico (*Nu*/Collera, *1970,* e *Yingchun'ge zhi fengbo*/La crisi del padiglione del gelsomino d'inverno, 1973)[36], parossistico (le audacie visive di *Zhonglie tu*/Ritratto di patrioti valorosi, 1975)[37] paradossale (*Xianü*/La fanciulla cavaliere errante, 1971 — in particolare le parti imperniate sul personaggio interpretato da Shi Jun), labirintico (*Kongshan lingyu*/Pioggia opportuna sulla montagna vuota, 1979)[38].
Numeroso influenze straniere vengono assorbite nel film di *wuxia*. La prima e determinante è quella del film giapponese di *chanbara*, saccheggiato in tutte le sue epoche e personaggi (ma con una par-

---

[36] *Nu* è stato proiettato alla XVIII Mostra di Pesaro (1982); *Yingchun'ge zhi fengbo* era uno dei titoli della retrospettiva hongkonghese della Mostra di quest'anno.
[37] Venezia 1982.
[38] Entrambi i film erano a Pesaro 1983.

ticolare predilezione per il ciclo di Zatoichi). Il samurai vagabondo diventa cacciatore di taglie sotto l'influsso dei *western* all'italiana (che regaleranno al *wuxia* ossessive musiche morriconiane, frenetici carrelli ottici e spericolati movimenti di macchina).
I film degli agenti segreti vi aggiungeranno il loro contributo di super-armi e sotterranei fantascientifici (pieni di macchine diaboliche). In versione meno occidentalizzata, cacciatori di taglie e segrete piene di tranelli popolavano i romanzi di Gu Long e Jin Yong, due scrittori contemporanei che il cinema di *wuxia* ha volentieri adattato già dagli anni '50.
In tempi recenti, il più notevole trascrittore gulonghiano è stato Chu Yuan, che ha accentuato l'inclinazione gotica dei romanzi e trasformato i protagonisti (ambigui avventurieri) in eroi fatalisti romantici: la lotta dell'uomo per la felicità ha luogo entro i poli opposti di amore e odio, il risultato raggiunto non potrà quindi mai essere duraturo[39].
Mischiati alla folla di cavalieri raddrizzatori di torti che "abitano" la prima stagione del cinema di *wuxia* a Shanghai, i valenti discepoli della scuola filosofico-pugilistica del monastero di Shaolin cominciano il loro itinerario cinematografico: Ren Pengnian realizza *Fang Shiyu da leitai* (Fang Shiyu combatte sul quadrato, 1928) e il maggiore dei fratelli Shaw, Shao Zuiweng, produce e dirige per la sua Tianyi *Quan dawang* (Il re dei pugili, 1928). Ma il film di *gongfu* non sembra attecchire a Shanghai; dopo un paio d'anni e altri cinque o sei film è praticamente estinto. Più feconda accoglienza trova a Hong Kong: forse la sua vivace risurrezione nel cinema cantonese è riconducibile ad una lettura in chiave anti-britannica delle prodezze pugilistiche degli eroi di Shaolin (nella letteratura d'appendice, di poco precedente ai film, le implicazioni nazionaliste sono sviluppate sino a postulare una proliferazione di atleti marziali che caccino stranieri: inglesi, russi e giapponesi)[40].
Per saldare i maestri di Shaolin alla tradizione locale viene riesumata la figura di Huang Feihong, un istruttore cantonese di pugilato le cui avventure (ricostruite con molta fantasia da "Woshi shanren") erano state pubblicate a puntate su quotidiani e riviste. Passando per il padre Huang Qiying, discepolo di Lu Acai (erede dello

---

[39] Cfr. i migliori adattamenti da Gu Long: *Liuxing hudie jian* (La lama meteora-farfalla, 1975), *Tianya mingyue dao* (La spada di luna splendente ai confini del mondo, 1975) e *Chu Liuxiang* (id., 1976). Ma il miglior film "marziale" di Chu Yuan resta *Ainu* (Schiava d'amore, 1971), la più bella sceneggiatura di Qiu Gangjian, un film dall'andamento ellittico che congela e accumula passioni implacabili che esplodono in scene di violenza dalle qualità oniriche.
[40] Cfr. *Xiayi yingxiong zhuan* (Storie di eroi e cavalieri altruisti) di Xiang Kairan, una serie di 16 volumi pubblicati tra il 1929 e il 1931.

"stile di pugilato Hong", originato da Hong Xiguan), l'albero genealogico di Huang Feihong può risalire sino al maestro Zhishan di Shaolin. Lungo l'arco di più di 80 lungometraggi (diretti — tra il 1949 e il 1970 — da Hu Peng, sostituito occasionalmente da Ren Penghian o Wang Feng, e tutti interpretati da Guan Dexing nel ruolo eponimo), Huang Feihong proteggerà i deboli e salvaguarderà la morale confuciana. La serena teatralità di questi melodrammi marziali rifiuta qualsiasi effetto o artificio di montaggio nella composizione delle scene di lotta: se ancor oggi i primi film del ciclo di Huan possono emozionarci, è proprio in virtù della loro semplicità e fiducia nella verità; in accordo con la filosofia del loro protagonista. Fino al 1970 il film di *gongfu* si identifica con la serie di Huang Feihong e un'altra serie (minore), quella dedicata alle gesta di Fang Shiyu. Dal 1970 in poi, elementi feticistici di questa tradizione cinematografica saranno combinati in modo sempre più schizofrenico con esplicite influenze del cinema straniero.
I modelli di queste nuove produzioni (mandarine) sono i più disparati: il cinema italiano vi contribuisce in modo sostanziale con i film mitologici (la Shaw distribuiva a Hong Kong i film di Ercole, Ursus e Maciste) e — di nuovo — i western-spaghetti; lo spettacolo musicale cantonese si mischia al fantastico hollywoodiano.
Abbandonata la schiettezza dei film di Hu Peng, si cerca una più ingannevole retorica visiva che, mentre esalta gli elementi spettacolari, deve soccorrere alle scarne possibilià produttive fornite. È una retorica che tradisce il gusto per la ricostruzione del passato in modo "moderno" tipica di una città occidentalizzata che non si decide ad abbandonare del tutto le proprie radici cinesi. Combattimenti iperbolici mischiano acrobazia e balletto (occupando di norma più della metà del film) e sono costruiti con un montaggio serrato di causa ed effetto — pugno/parata, calcio/finta, balzo/"atterraggio". Virtuosismi acrobatici sono catturati da inquadrature al rallentatore. Carrelli in avanti seguono l'incedere dell'eroe tra una moltitudine di oppositori che sbaraglia in rapida successione. Nelle sequenze di non-azione sono preponderanti le inquadrature neutre (le riprese non richiedono a questo modo molto tempo): piani americani e campi lunghi in esterni, primi piani in interni. Il solo formato ammesso è lo scope: la dispersione dello sguardo replica l'intervento dello zoom a isolare i dettagli e punteggiare parossisticamente gli apici emotivi. Non solo *master-shots* ma anche intere sequenze vengono girate di seguito, senza star troppo a ragionare sulla successione delle inquadrature (ma si avrà cura di cambiare l'angolazione a ogni piè sospinto). I tracciati "d'azione" più complessi sono resi come una partita di flipper, con traiettorie lunghe seguite da rimbalzi, ritorni, avanzate precipitose e arresti improvvisi (il paragone è accentuato da una colonna sonora che organizza un *carillon* di

impatti: carne su carne, osso su osso)[41].
L'intreccio è ridotto al minimo e di solito basato sull'antinomia vizio/virtù (umiltà/prepotenza). L'omicidio è spesso il punto di partenza del film, serve il manicheismo e libera il protagonista da ogni preoccupazione metafisica: trova posto nella drammaturgia in funzione della vendetta che ne seguirà (in tutti i *gongfu* di Zhang Che il motivo della vendetta è la molla che fa avanzare il racconto).
Attraverso il film di *gongfu* Bruce Lee riporta nel cinema di Hong Kong il problema dell'identità. Quello che nei melodrammi dei primi anni '50 era un problema di definizione in rapporto a un'assenza (che cos'è Hong Kong senza la Cina?) diviene la rivendicazione di una specificità locale, una risposta in positivo (Hong Kong è Hong Kong). In una Hong Kong sempre più occidentalizzata Brece Lee fa la figura di isolato che torna dall'America a cercarvi le proprie radici: non basta essere riuscito a impadronirsi del metodo marziale (il metodo superiore a tutti gli altri), la fierezza di essere cinese che — anche narcisisticamente — il corpo esprime ha bisogno di una voce che gli permetta di rivendicarla. Proprio negli anni in cui il cinema cantonese sembrava estinto, Bruce Lee restituisce a Hong Kong la *lingua* del cinema locale.
Il nazionalismo dei film di *gonfu* (atleti cinesi affermano la loro superiorità su altre scuole — straniere) può essere un riflesso dell'indentificazione panica alla Cina che tocca anche Hong Kong dopo le vittorie diplomatiche di Pechino (e l'entusiasmo degli intellettuali per la "via cinese al socialismo"). Fatto ancora più importante, il film di *gongfu* permette alla politica di iscriversi nel cinema hongkonghese contemporaneo: la *politica* è "violenza" (cfr. Rivoluzione culturale in Rpc/rivolta del 1967 a Hong Kong). Quando Tsui Hark ricrea allegoricamente i moti del 1967 nella prima versione di *Diyi leixing weixian* (Oggetti pericolosi del primo tipo, 1981)[42] insiste con acutezza sulla ripresa in ambiente urbano dei ritmi marziali dei film di *gongfu*.
Passata la meteora Bruce Lee, il film di *gongfu* sembrava aver perduto gli strumenti linguisti più congrui ad attivare i suoi materiali profilmici. Liu Jialiang è uno dei portatori della tradizione (prima di essere coreografo di arti marziali per la Shaw e altre compagnie aveva — sin da piccolo — recitato nei film del ciclo di Huang Feihong), ma impara presto come valorizzare appieno gli strumenti tecnologici del *set* hollywoodiano che gli studi Shaw mettono a sua disposizione.

---

[41] L'effetto sonoro sarà notevolmente diverso nei film di *wuxia* nonostante l'accentuata sorda metallicità dei colpi (acciaio su acciaio). Il fondo sonoro è fatto di sibili (armi) e fruscii (ampie vesti svolazzanti).
[42] Pesaro 1983.

Finita l'epoca dei combattimenti "truccati", c'è stato bisogno di veri "artisti marziali": prima per regolare le coreografie, poi per interpretarle, infine per dirigerle (oltre a Liu, Jacky Chan/Cheng Long e Samo Hung/Hong Jinbao).
Emerso in questo processo, Liu Jialiang — una volta approdato alla regia — ha dovuto per prima cosa "liberarsi" smontando le macchine coreografiche costruite sino ad allora e denunciandone gli artifici (*Shendal*/ Il pugilato degli spiriti, 1975), senza pertanto pretendere di poter successivamente restaurare la purezza e innocenza originaria della forma "marziale". Sapendo di essere costretto ad agire all'interno dei limiti delle convenzioni e dei condizionamenti che l'apparato tecnico-industriale di uno *studio-system* così rudimentale come quello Shaw imponeva, ha cercato di forgiare proprio per il loro tramite una fisionomia caratteristica del suo cinema. Ogni singola opera di Liu è specchio e prova del genere, interpretazione di un'origine e di una storia. Profittando dell'astrattezza del genere, ha scavato nel passato tribale provocando il ritorno degli "antenati" per poterli rimettere in discussione. Privando del loro senso comune situazioni e funzioni convenzionali (che di norma il film di *gongfu* — e il cinema cantonese in generale — connotavano in senso pesantemente retorico: il passaggio delle responsabilità della tradizione, la definizione di ruoli e identità sociali sessuali familiari) ha finito per far loro assumere un senso opposto — o comunque diverso — dalla soluzione del *cliché*. Trasponendo la famiglia (e le sue gerarchie) nel film di *gongfu* Liu ne mette in crisi le premesse fondamentali: eredità, coerenza, lealtà, identità. E l'appoggiarsi a un genere la cui esistenza si è già svolta lungo l'arco di parecchi decenni gli consente un'ampiezza (durata) del discorso che ambiziosi e isolati tentativi "d'autore" non possono vantare[43].
Pur restando fedele alla liturgia del film di *gongfu*, Liu non può tuttavia evitare di trasformarla: prima insensibilmente, poi in modo sempre più marcato (a partire da *Zhangbei*/L'anziana della famiglia, 1981) la mitologia perde di consistenza.
La commedia appartiene a Hong Kong sia al cinema dialettale che a quello in lingua nazionale. Ma il film comico è solo cantonese e si ricollega ad una tradizione comica dello (avan) spettacolo extracinematografico. Il film comico cantonese, nelle sue sporadiche apparizioni subito prima e dopo la guerra, sembra ignorare l'insistenza con cui a Shanghai si copiavano i comici americani (dallo Charlot di *Huaji dawang fang Hua ji*/Il re della risata visita la Cina, 1922, ai Laurel e Hardy della serie di *Wang xiansheng*/Il signor Wang,

---

[43] Cfr. soprattutto *Lu Acai yu Huang Feihong* (Lu Acai e Huang Feihong, 1976), *Hong Xiguan* (id., 1977) e *Kuanghou* (La scimmia folle, 1979).

1934/37) e voler soprattutto difendere la sopravvivenza di una forma di spettacolo provinciale.
In epoca più recente (la seconda metà degli anni '70), il film di *gongfu* ha generato un suo doppio farsesco, che si è annodato (anche per la volgarità grossolana delle battute e di molti *gag*) con il film comico preesistente.
Gli eroi fanfaroni dei *gongfu* farseschi, truffatori che mascherano con trucchi e menzogne doti vantate ma inesistenti, sono un emblema del cinismo con cui Hong Kong ha imparato a guardare al dinamismo solo apparente della sua economia (dilatata e senza molte prospettive). Nei casi migliori, il cinismo si ripiega su se stesso, in una rituale demolizione del superuomo.
Le cose vanno altrimenti nel caso di Michael Hui. I suoi film, pur innestandosi su di una base locale di teatro di dialogo comico, muovono verso una scrittura fervidissima (che non trascura di "consultare" i classici hollywoodiani, da Keaton a Lewis). In un *corpus* filmico la cui consistenza ha pochi eguali a Hong Kong, ha costruito macchine crudeli che non sono mai scattate a vuoto. In ognuno dei suoi film, un lavoro meticoloso fa scaturire da una semplice buona idea centinaia di altre idee; ogni *gag* ha una funzione critica nei confronti dell'azione ma concorre a farla proseguire. I suoi film secernono la propria struttura, rimettono continuamente in discussione la propria coerenza interna: fino all'ultima inquadratura, all'ultima idea. Hui interpreta (con i fratelli) i propri film, ha messo a fuoco per sé un personaggio di piccolo seminatore di disordine che affossa con una smorfia una Hong Kong già morta che continua a sopravvivere per mezzo dei suoi tic e ossessioni (l'universo localistico del melodramma cantonese rovesciato)[44].
A sue spese, dopo il fiasco commerciale di *Tiancai yu baichi* (Il genio e l'idiota, 1975), ha imparato a calcolare la resa in immagini dei suoi film in funzione di un pubblico non limitatamente provinciale e sa che la libertà di creazione è sottomessa alle potenzialità distributive di un film.
Il veterano Li Chenfeng ha una volta dichiarato:
«A Hong Kong fare un film vuol dire far quattrini. La parte "artistica" di un film è tutta nella rifinitura, limatura finale che ti è concessa una volta che l'affare, il negozio *(shengyi)* sia stato concluso»[45].
Michael Hui non apetta la conclusione del "negozio". È uno tra i pochi registi di Hong Kong che, oggi, riescono a pensarci prima.

[44] Cfr. *Tiancai yu baichi* (Il genio e l'idiota, 1975), *Banjin baliang* (Non c'è molto da scegliere tra i due, 1977), *Maishen ji* (Il patto con il diavolo, 1978) e *Modeng baobiao* (Moderne guardie del corpo, 1981).
[45] Cfr. Gu Er, *Li Chenfeng*, in *Wushi niandai yueyu dianying huiguzhan*, cit., p. 65.

Dal salotto al soviet: il cinema russo prerivoluzionario

Giovanni Buttafava

Del cinema russo presovietivo si ha una notevole conoscenza indiretta, attraverso le documentate e spesso anche minute ricostruzioni storiche di due studiosi quali il Lèbedev e Jay Leyda [1] ai cui testi si rimanda per le informazioni di base. Essi hanno potuto usufruire proficuamente, oltre che di proprie ricerche (più di biblioteca che di cineteca, nel caso del Leyda), del colossale lavoro filologico compiuto sull'argomento da Ven. Višnevskij, sfociato, già nel 1945, nella pubblicazione di un insostituibile repertorio ragionato e completo dei film russi del periodo zarista: Ven. Višnevskij, *Chudožestvennye filmy dorevoljucionnoj Russii,* Mosca, 1945.
Di fronte ai 1716 film russi del decennio 1907-1917 — in molta parte perduti —, i critici sovietici (e non) ritengono un atteggiamento doppio, seppure non ambiguo.
Improponibile da tempo è la posizione di rigetto totale, "ideologico", che rifiuta qualsiasi parentela del cinema sovietico delle origini con il cinema precedente, e che vuole considerare la nascita dell'"arte più importante", come ebbe a definire una volta il cinema Lenin, in URSS come un atto assoluto, come un lento e faticoso sbocciare da un "punto vuoto", da un terreno su cui ogni traccia di precedenti culture è stata spazzata inesorabilmente. L'atteggiamento critico più consapevole e ormai generalizzato (e che viene coscientemente teorizzato dal Lebedev[2] guarda invece al cinema prerivoluzionario come un momento importante per la formazione dei quadri che poi ebbero ad arricchire l'arte nuova sovietica, come a una necessaria preistoria tecnica, giunta fino a un notevole livello di maturità di scrittura e che costituisce la base da cui è poi partito il "grande muto" sovietico. Contemporaneamente, si rivela la insanabile frattura fra quel modo di fare cinema, fra quella poetica decadente, inficiata da inevitabili e brutali motivi commerciali e il

[1] *Storia del cinema russo e sovietico,* Milano, 1964, 2 voll.
[2] Nikolaj Lebedev - *Il cinema muto sovietico.*

Ivàn Mozžuchin

nuovo cinema, il nuovo linguaggio, la poetica dei primi grandi registi sovietici. Continuità tecnico-grammaticale e frattura poetico-ideologica. Vengono recuperate pienamente in ambito di giudizio critico solo un paio di riduzioni di classici letterari, soprattutto *La dama di picche* e *Padre Sergio* di Protazanov, che paiono meno intaccati dal contesto culturale borghese, avvicinandosi con la loro lettura di alta professionalità e di notevole fedeltà critica a un filone costante del cinema sovietico, che si è sempre posto come uno dei suoi compiti la diffusione del patrimonio culturale del passato fra le masse, con grande sconcerto e scorno dei vari Majakovskij o Dziga Vertov. Il cinema che precede l'Ottobre è quindi un fenomeno culturalmente inaccettabile, ma necessariamente recuperabile come mera fucina tecnica, come apprendistato. Ecco allora dalla bottega prerivoluzionaria emergere proficuamente una tradizione arti-

giana decennale, sempre più affinatasi nel tempo: ecco una schiera di ottimi operatori, qualche attore non-divo, registi come Gardin e soprattutto Protazanov, elettricisti ormai provetti nel gioco della luce e dell'ombra, perfino un produttore esperto e intelligente che all'occasione può trasformarsi in valentissimo organizzatore, come Aleksandr Chanžonkov, dei tecnici all'avanguardia come quel Boris Michin che inventò e introdusse nella scenografia la pratica del *fundus*, cioè di elementi scenici autonomi spazialmente in sostituzione del fondale dipinto... E, come è uso anche in molti altri saggi sul cinema delle origini, l'analisi di questo si limita quasi soltanto alla registrazione del progressivo "miglioramento" del linguaggio cinematografico: qui c'è un primo piano, qui la macchina si muove, qui la luce è più chiara, qui la recitazione è già più sobria. In prospettiva c'è sempre *La corazzata Potemkin* o magari il *Ciapaiev*.
È ben comprensibile come sulla produzione presovietica incomba in una visione retrospettiva l'Ottobre, come in ogni giudizio critico su quei film, che non si limiti alla pura descrizione dell'apparato tecnico-ortografico, si faccia sentire la tentazione di riferirsi al punto finale della rivoluzione bolscevica, di cui si avvertirà il presentimento, o la sotterranea scossa, o magari l'assenza. Ma, avendo finalmente a disposizione alcuni testi-film, e fra i più importanti, gioverà riconoscere che tale tentazione è resistibile, che occorrerà capovolgere la prospettiva, guardare a queste opere in sé, per poter così poi rifondare più correttamente, se si vuole, il tema critico centrale: continuità o frattura?
È noto che il cinema viene introdotto in Russia dai Lumières, fin dal 1896, come attrazione da fiera, per poi consolidarsi, dopo lo straordinario successo di curiosità registrato nei baracconi, in una serie di localini nei centri urbani, monopolizzati dalle compagnie francesi, che presentavano un programma misto di brevi pellicole: all'inizio un po' di cronaca (dopo il fatidico treno o il carro dei pompieri che compariva, tingendo letteralmente di rosso fuoco l'immagine), qualche pezzo pittoresco, con presentazione di fenomeni vari "documentati" dalla filma (anche in Russia, originariamente, al femminile, così come prima di *kinematograf* poi contrattosi in *kinò* ancora nei primi anni del '900 si usava la dizione francese *sinematogràf*). Infine qualche comica. Il successo crebbe e fu particolarmente strepitoso quando gli spettatori, in genere appartenenti ai ceti medio-bassi urbani, poterono assistere a scene "russe", ad avvenimenti "russi", a pezzi di folclore nostrano, filmati dalle ditte e dagli operatori francesi. Il passo alla produzione autonoma, alla creazione delle prime, avventurose case di produzione russe avvenne naturalmente, nel 1907, con timidità. Nel 1908 furono prodotti 9 film russi.
Il primo film di produzione totalmente russa, *Sten'ka Razin*, come

V. Polonskj, M. Maksimov, Vera Cholodnaja, O. Rumič P. Čardynin, I. Chuloveev e I. Mozžuchin

tutti gli altri film di quell'anno, è caratterizzato dalla concezione del cinema come di una vetrina d'esposizione: un gruppo di attori di teatro recita in costume di fronte alla macchina da presa, come fosse su un palcoscenico, anche se si trova in un bosco: la canzone popolare sul celebre ribelle e la sua principessa calunniata e ingiustamente punita è assunta come supporto per l'esibizione imbonitoria di quadri ritenuti interessanti in sé (e il film ne risulta un po' oscuro, ancora più oscuro nella versione disponibile oggi, dove mancano varie didascalie essenziali): la festa nuziale è pretesto per un'esibizione frontale ravvicinata di un balletto russo, la lettura della lettera serve a comporre un quadro vivente che richiama una celebre tela ottocentesca. In fondo non si può neppure parlare di illustrazione, tantomeno di riduzione di una vicenda preesistente per lo schermo. Siamo al *tableau vivant*, all'offerta dell'attrazione da fiera, così tipica del cinema delle origini.
Illustrazione è invece un'opera dello stesso "genere" come *Lo zar Ivàn Vasil'evič il Terribile* (Car' Ivan Vasil'evič Groznyj) che, se mantiene ancora la pratica "esibizionistica" primitiva (qui si tratta addirittura del grande basso Fëdoy Šaljapin in uno dei suoi ruoli preferiti), a scapito di una superiore unità narrativa (presente in al-

tri prodotti anche russi dell'epoca: siamo nel 1915), trova il suo maggior motivo di interesse nel pur saltuario riferimento alla poetica figurativa di certi pittori contemporanei, che rivivono fantasticamente il folclore russo in forme di pittoresco simbolismo decorativo, Vrubel' in testa: per esempio, nel campo lungo con le due donne sedute sul ciglione a strapiombo sul fiume, o nelle immagini candidamente liberty delle fanciulle inghirlandate e parate a festa nel bosco.

Pur nella sua modestia, due anni prima, *La casetta a Kolomna,* (Domik v Kolomne) aiutata da un più solido contesto produttivo (Chanžzonkov) e tecnico (operatore e scenografo Starevič, regista Cardynin), sapeva invece abilmente "ridurre" il poemetto puskiniano, mantenendo uno sviluppo narrativo semplice e aneddotico, ma lineare ed efficace.

La riduzione di opere letterarie o teatrali, di leggende e canzoni, come le ciografie in costume, rappresentano il genere principe dei primi anni del cinema russo: l'elemento decorativo è esibito con orgogliosa pomposità, e il titolo o la vicenda famosa tendono ad allettare facendosi subito riconoscere, anche condensando poi in surrogati di pochi minuti interi romanzi. È stato calcolato che più del 30% della produzione presovietica è costituita da riduzioni di opere letterarie (includendo però anche romanzi contemporanei che a rigore vanno rubricati probabilmente sotto voci diverse). Circoscrivendo il campo alle opere in costume, alle rievocazioni storiche (assai raramente su soggetto "originale") scopriamo che nel 1900 su 23 film complessivi ben 17 sono di questo genere (solo tre su soggetti originali centrati sulla vita di Ermàk, il conquistatore della Siberia, di Pietro il Grande, di Dmitrij Donskoj). L'anno successivo, su 30 film, ben 24 sono in costume antico o ottocentesco (6 su soggetto originale, fra cui il grande successo di Gončaròv *Vita e morte di A.S. Puškin* (Žizn'i smert A.S. Puškina). Nel 1911 su 73 film, 52 sono riduzioni di classici o film storici originali (11, questi ultimi fra cui il primo lungometraggio russo, *La difesa di Sebastopoli* (Oborona Sevastopulja).

Ma il 1911 segna una svolta, nel quadro del cinema russo: nascono i primi "divi" russi, in "generi" totalmente diversi dal film in costume storico. L'attrazione del costume o della "storia celebre" da riconoscere lascia il posto a un altro più originale elemento di richiamo: si crea un divo del melodramma moderno in Vladimir Maksimov, mentre debutta Ivàn Mozžuchin e si tenta una replica comica ai modelli stranieri, alla Max Linder, con Mitjucha. Il dramma moderno (specie nella versione melodrammatica, da salotto) e il film comico diventeranno rapidamente le due regioni più redditizie e numericamente imponenti della produzione cinematografica russa. Già nel 1912 si avverte un radicale mutamento: su 102 film il genere

L'attore Vladimir Maksimov «il re dello schermo»

storico-letterario si riduce a 26 esemplari, mentre si contano 21 film comici e ben 49 drammi moderni. Il divario fra i tre generi si allarga negli anni successivi, fin al 1916, quando su 497 film, 236 sono drammi moderni d'ambiente borghese, 35 drammi d'ambiente popolare o contadino, 175 sono film comici, e solo 20 sono i drammi storici, in costume, più o meno tratti da classici. Proprio in questi ultimi anni il film storico — in costume, frutto di riduzione dai classici, assume una qualità definitiva con le opere maggiori di Protazanov, ma l'originalità di queste consiste anche nel non inserirsi in una voga crescente, al contrario. Solo nel 1916 si tentato sporadici esprimenti di film storici o in costume ambientati in Oriente o nell'antica Roma (come il film tratto dalla *Morte degli Dei* di Merežkovskij, *Smert' bogov* di V. Kasjanov su Giuliano l'Apostata, costosa replica ai *Quo Vadis?* italiani, che è rimasto un unicum nel cinema russo). I soggetti del film storico prerivoluzionario erano sempre rigorosamente attinenti al medioevo russo, o al primo Ottocento, e i classici ridotti per lo schermo, anche in due o persino in tre versioni *(Guerra e pace)*, sono, salvo eccezioni isolate, attinenti al grande patrimonio letterario nazionale. In certo qual modo, questo primo "genere" cinematografico, in rapido ridimensionamento con il consolidamento dell'industria e gli anni di guerra, ha sempre rappresentato un elemento nazionale-patriottico, contro al cosmopolitismo del melodramma borghese e l'anonimità meccanica di gran parte delle commedie. In tal senso indicativo è il primo celebre lungometraggio russo, *La difesa di Sebastopoli,* del 1911, di Gončaròv e Chanžonkov, un super-kolossal storico sull'assedio di Sebastopoli nella guerra del 1854-1855, girato con la massima ufficialità, "sotto l'alto patronato" di Nicola II, con uno speciale altissimo consulente militare, e "girato sui luoghi stessi dell'azione", con gran dispendio di mezzi; la prima, al Conservatorio di Mosca, il 15 ottobre 1911, rappresenta la data della consacrazione "ufficiale" del nuovo mezzo espressivo, la sua "nobilitazione". *La difesa di Sebastopoli* è soprattutto un film di Chanžonkov, un trionfo di questo intraprendente e lungimirante produttore-regista, che è figura centrale e insostituibile del cinema russo prerivoluzionario.
Il film non ha un'unità espressiva, né la programma. Il risultato dell'operazione mêscola elementi eterogenei, senza porsi il problema di una superiore fusione. Anche se alcune delle scene più vituperate (la corte di Napoleone III, per esempio) non sono reperibili nella versione abbastanza completa, ma pur tuttavia mutila, disponibile, le superstiti sequenze che hanno al centro episodi individuali "drammatizzati" (soldati feriti, generali agonizzanti, riunioni di stato maggiore) sono di anche grottesco rilievo melodrammatico o palesemente caricate con vezzi teatrali o altrove tollerabili ma qui stonati. Nonostantè questo è interessante cogliere nei realizzatori

Il produttore Aleksandr Chaužonkov

il progetto di una fusione di elementi epico-corali e di episodi narrativi individuali, evidente nella sequenza più falsa e sentimentalmente caricata (la disperazione di una donna o di un soldato di fronte a un fondale dipinto con case in fiamme). Il progetto non è riuscito per scarsa capacità di convergenza delle varie intuizioni espressive e il "regista"-direttore Gončarov non può inserirsi agevolmente nel disegno generale del regista-organizzatore-produttore Chanžonkov, particolarmente brillante nell'orchestrazione di alcune superbe, grandiose scene di massa dove si giunge a una scansione dei diversi piani spaziali, occasionalmente anche sensazionale (così l'approdo dei superstiti della guerra sul mare al porto, con le donne in preghiera in primo piano, sul lungomare, gli ufficiali in attesa in secondo piano, e le barche che si avvicinano dal mare in fondo; o anche più, le due grandi scene del primo e del secondo attacco a Sepostopoli, con un dinamismo interno al totale abbracciato dall'inquadratura fra i due schieramenti nemici notevolissimo, o anche con un uso dilatante e ingegnoso del movimento di macchina con spostamento del campo visivo dalla cima del vallo in basso a cogliere l'attacco nemico, seguito da un corrispondente spostamento in alto che va al di là della pura timida pratica della panoramica correttiva, parcamente applicata in quegli anni, per diventare isolato ma vivissimo elemento di scrittura). In tal modo nelle scene di massa è riuscito il progetto di "muovere" le immagini ufficiali statiche della guerra, per una capacità di impaginazione originale che non trova riscontro nella teatralizzazione minuta delle scene individuali, sovente inserite nell'episodio corale con laceranti strappi, che invocano urgentemente una teoria del montaggio o almeno una sua prima "selvaggia" regolamentazione. Il modello figurativo del film è naturalmente l'iconografia ufficiale, le tavole cronachistiche ed enfatizzate retoricamente dei settimanali più popolari: tipici in tal senso molti momenti dell'ultima bobina, con la "presentazione" dei veterani della guerra, come in un atelier fotografico, con la singolare invenzione del gruppo dei veterani russi che si dirada a poco a poco, staccandosi ognuno, a vicenda, dal gruppo in fondo per esibire scappellate e brillio di medaglie e posizioni d'attenti, prima di uscire di campo, o con le immagini dei monumenti del museo della difesa di Sebastopoli, ufficialissimi. Tutto il film ha così un accento di opera di parata, ma insieme il fascino di un'impresa produttiva autonoma, capace di elaborare sia pur episodicamente un proprio codice spettacolare-epico, che per anni poi sembra non essere stato più ritrovato con tale intensità.
Nello stesso 1908 che vede il primo film di produzione russa, *Sten'ka Razin*, si registra il primo tentativo di film comico russo: un brevissimo aneddoto militaresco sul battibecco fra un generale e il suo attendente stupido e furfante, di 80 metri (della stessa casa

Il regista e attore Vladimir Gardin

produttrice del *Razin*, la Drankov, scritto diretto e interpretato da tale N. Filippov). Dei tre principali "generi" del cinema russo prerivoluzionario, il film comico è certamente il meno conosciuto, anche perché è quello che ha subìto la maggiore dispersione dei testi. Ma si può congetturare, sulla scorta delle informazioni che possediamo, nonostante la notevole estensione quantitativa, uno scarso interesse intrinseco, nonché una costante approssimazione, una scarsa originalità inventiva del genere preso nel suo complesso. Né pare che si siano registrati in questo settore successi commerciali clamorosi, paragonabili alle opere di punta degli altri due generi, e sembra che non ci sia stato nessun fenomeno divistico di qualche incisività sul costume contemporaneo. Nonostante gli sforzi, non si registrano comici russi di grande popolarità, anche se reiteratamente si tentò di costruire delle repliche di Max Linder e più tardi dei comici americani. Ecco allora i personaggi che si tentò di lanciare, naturalmente facendone i protagonisti di una auspicata lunga serie, finita invece sempre ben presto: ecco lo "zio Pud" (7 filmetti fra il 1913 e il 1916), Poksòn (3 film), Sergej Sokol'skij, noto macchiettista di café-chantant (5 film nel 1914), addirittura, letteralmente, il "Sosia di Max", cioè l'imitatore di Max Linder A. Kozlov (4 comiche nel 1914-15 col nome Maksi). La serie più lunga (14 film a testa) fu quella di due comici che ebbero effimera notorietà nel 1916: Antoša (A. Fertner), in una serie di posciadine dirette da E. Puchal'skij, e Il Calvo (Lysyi), cioè Rejnol's, che si dirigeva da solo per conto di Drankov. Ma anche qui il tentativo di creare personaggi comici validi — stavolta i nuovi modelli sono americani — sembra fallito, o estremamente effimero. Né meglio sembrano andare le cose nel campo della farsetta paesana locale. Il cinema comico russo prerivoluzionario, specialmente fatto di brevi filmetti di corto respiro, non riuscì, sembra, ad andare al di là di una provvisoria funzione ricreativa di supporto ai più sostanziosi piatti forti offerti da altri generi. I maggiori rappresentanti del cinema russo si tenevano lontani dalla commedia, al più facendovi incursioni sbadate e occasionali. Del resto occorrerebbe verificare i testi, che non sembrano recuperabili, per un definitivo giudizio.
Il genere per eccellenza del cinema prerivoluzionario russo è allora il melodramma moderno, nei suoi vari filoni: espressione dei ceti medio-bassi urbani, il cinema ne registrava talvolta le condizioni, sollecitava altre rare volte l'attenzione della sua parte più avanzata verso problemi di carattere vagamente sociale-populistico (specialmente nel 1916-17), più spesso incoraggiava il suo gusto per gli intrighi e i lussi di salotti altoborghesi più sognati che conosciuti e per la letteratura che se ne faceva portavoce, russa e anche straniera (con parsimonia e solo negli ultimi tempi). Nel 1915 vengono ridotti per lo schermo: *Il piacere* di D'Annunzio (*Sladostrastie* di P.

Il regista
Eugenij Bauer

Čardynin, bloccato però nella distribuzione fino e dopo l'Ottobre!) e Sacher-Masoch (dalla *Venere in pelliccia* fu tratto un grande successo del tempo: *Elogio della follia*, (Chvala bezymiju), di A. Ural'skij che generò anche varie "code" l'anno seguente).
Poi nel 1916 seguono Matilde Serao, Marco Praga, Guido Da Verona (*La vita comincia domani* ebbe addirittura tre riduzioni, come *Guerra e pace*), solo per limitarci agli italiani. Il cosiddetto melodramma da salotto non esaurisce il campo del film drammatico; ci sono vicende ambientate nel mondo contadino, studentesco, nel mondo artistico delle bohème cittadina, nel mondo degli zigani o del circo, senza contare i numerosi esempi di drammi d'ambiente ebraico e i numerosi film a fosche tinte di tipo patriottico sulla guerra mondiale contemporanea, che perdono progressivamente di interesse presso il pubblico man mano che il conflitto si protrae (39 film nel 1914, 22 nel 1915, 10 nel 1916): quest'ultimo filone oscillava fra i due poli della ricostruzione di episodi di guerra autentici, in cui l'eroismo individuale veniva subito cronachisticamente registrato ed enfiato retoricamente, come in una tavola della «Domenica del Corriere», e della più fantastica invenzione (molti film sulle spie tedesche, i fantapamphlet su Guglielmo secondo "anticristo", "che si nutre di sangue umano", la singolarissima e misteriosa commediola della Drankov che registra una "curiosa avventura in uno studio cinematografico" sotto il titolo *Abbasso il cinema tedesco!* (Doloj nemeckuju Kinematogrofiju) di A. Garin, 1916. Nutrita poi la serie semiavventurosa, qualche volta decisamente vicina alle serie poliziesche-criminali francesi (un film del 1914 porta addirittura il sottotitolo "un Fantômas russo"), dei film dedicati al mondo della malavita pittorescamente deformato, sovente, "alla parigina", con intrusione di intrighi gialli, o grandguignoleschi.
Ma certamente la gran massa dei film drammatici (e il "cuore" stesso del genere) è costituita dai melodrammi borghesi e mondani, da "salotto". In genere, se ne critica rapidamente l'inconsistenza culturale e la superficialità, nonché il legame di sudditanza con decadentismo letterario, scimmiottato banalmente o divulgato nelle sue forme più degradate, con un "doveroso" omaggio alle qualità linguistiche (secondo la formula critica della conciliazione puramente tecnica fra cinema pre e postrivoluzionario). Questo giudizio si riferisce specialmente al maestro riconosciuto del genere, Evgenij Bauer. Non è dubitabile certo che gran parte della produzione "da salotto" sia di scarsa rilevanza, fenomeno di riporto, in una parola mediocre, ma la conoscenza anche di un solo film di Bauer, per esempio *Vita per vita* (Žizn'za Žizn'), 1916, ci rivela come la produzione in questione, se non altro per la sola presenza di questo regista, sia molto più complessa e interessante di quanto si dice di solito. *Vita per vita* rivela non un artigiano abile, ma un autore di gran-

de originalità, la personalità forse più compiuta del cinema russo prerivoluzionario, forse addirittura uno dei maggiori maestri del melodramma che il cinema muto abbia avuto.
L'intrigo, tratto da un romanzo alla moda francese, come si usa dire con una tautologia che si vuole riduttiva, "è quello che è", ma non è quello che conta. La manipolazione dell'aneddoto triviale basato sul cliché, diffusissimo anche nel cinema "d'appendice" russo, della rivalità amorosa fra due sorelle del bel mondo e su spinte narrative logore come l'irresistibile fiamma della passione che divora la protagonista suo malgrado, rivela una grande qualità trasfiguratrice, una scrittura cosciente e personalissima. Basterebbe a provarlo l'incredibile momento in cui alla battuta: «mi sembra che ci siamo amati molti secoli fa», pronunciata in un salotto borghese, succede un carrello indietro, che dissolve su una inquadratura analoga, con i due amanti immersi in una scenografia lussuosamente e raffinatamente romana; dopo un attimo come di estasi, Bauer torna nella contemporaneità, di cui ha così svelato in modi volutamente ambigui e mondani la labilità, la fatale provvisorietà: ogni cosa è mobile e apparente, anche il benessere borghese dei salotti e del suo cinema. Il melodramma si sviluppa in un teatro scenografico inesorabilmente disposto in profondità su vari piani da Bauer: non si tratta più, o non solo, di un rimando al palcoscenico borghese, per cui in un'unica ampia inquadratura avvengono, come sulla scena di un teatro fra sontuose parapettate, azioni complicate, contorte e addirittura concomitanti, come era stato canonizzato in certi capostipiti del genere, *Ma l'amor mio non muore!* di Caserini (1913) o *A Fool There Was* (1914) di Frank Powell con Theda Bara, dove lunghe inquadrature fisse registravano interni movimenti abbastanza complicati o i personaggi erano disposti in variati e ingegnosi raggruppamenti spaziali, dettando una disposizione funzionale del materiale plastico, delle suppellettili. Bauer sembra invece capovolgere il rapporto con l'ambiente scenografico: lo spazio si infittisce di oggetti e mobili che si direbbe determinino i movimenti dei personaggi, non viceversa. In particolare il luogo dei convegni, degli incontri, del piacere — la sedia, il canapé — è onnipresente, sotto varie forme, in primo piano, imprigionando quasi i personaggi, presenza inquietante come quella dei camerieri che entrano ed escono in terzo piano. E anche nei momenti trionfali, di massima socialità, l'umanità di Bauer viene ridimensionata, destabilizzata, sia con una carica espressiva, ai limiti del grottesco, come in certi particolari del ballo dell'inizio, o nella disposizione geometrica, speculare delle due sorelle vestite da sposa, alla destra e alla sinistra della madre, vera protagonista del banchetto nuziale che segue il doppio matrimonio, sia con i rari ma sopraffini movimenti di macchina. Anche la madre è una parvenza instabile, nella scena

del banchetto: un gran carrello avanti gravitante verso il centro della tavola, cioè sulla madre, è seguito subito da un controcarrello indietro che ne allontana l'immagine. L'universo di Bauer, sembra proprio intessuto di quelle corrispondenze arcane, di quei misteriosi "eventi" che caratterizzano la poetica decandente, in particolare dei poeti russi fin de siècle. Non è, così, casuale il suo incontro con il corifeo del movimento, Valerij Brjusov, che scrisse uno scenario per Bauer (dove l'eroe per conservare la bellezza della donna amata, l'uccide e la ricompone imbalsamata in un sempiterno simulacro), *La vita nella morte* (Zizn' v smerti), 1914, e il regista ne fece, a sentire Višnevskij, uno dei film più interessanti e caratteristici del periodo prerivoluzionario, aiutato anche dall'interpretazione di Mozžuchin.
La collaborazione di Brjusov con il raffinato e colto Bauer non è un episodio isolato. Nel cinema prerivoluzionario ci sono momenti direttamente o indirettamente collegati con la cultura del tempo, con il simbolismo, con le ricerche teatrali più avanzate, anche con il filone realistico, sebbene con minore fortuna. Gli intellettuali russi del resto, a parte momentanei e spesso poi contraddetti giudizi negativi, guardarono al cinema con grande interesse. Sono note le posizioni di Gor'kij che ebbe la ventura di assistere alle prime manifestazioni Lumière del 1896, o del più grande poeta del tempo, Aleksàndr Blok, che come ha recentemente ribadito con dovizia di argomentazione Neja Zorkaja, era un vero cinefilo, un appassionato del locale di seconda visione, un divoratore di pellicola. L'atteggiamento dei letterati nei confronti del cinema andava dal fascino ipnotico e dalla scoperta delle potenzialità fantastiche del nuovo mezzo (Blok) all'interesse per la possibilità di un uso didascalico, diretto, dell'immagine cinematografica nei confronti delle masse contadine: è, per esempio, l'atteggiamento di Tolstoj, che pur sempre infastidito dai fotografi, si lasciò riprendere lungamente dall'intraprendente Drankov, e addirittura supervisionò, per così dire, un film diretto e scritto dalla figlia, assistendo anche a qualche ripresa e fornendo qualche consiglio (è il breve film *Nozze contadine,* 1910, a carattere semidocumentario). E Leonid Andreev lavorò regolarmente alla riduzione delle proprie commedie per lo schermo, e lavorarono per il cinema saltuariamente anche Kuprin o Averčenko. Ma, anche senza l'apporto diretto, così limitato, dei letterati, il cinema presovietico conta momenti dichiaratamente "culturali" o di ricerca, per così dire, svincolati da eccessive preoccupazioni commerciali. Intanto, c'è il *Ritratto di Dorian Grey* (Portret Doriana Greja) di Mejerchol'd, purtroppo perduto (1915) che chi ha visto sostiene avrebbe sconvolto — se presentato all'estero — il mondo del cinema più del *Caligari*, e che è stato ricostruito accuratamente, insieme ad altri tentativi di Mejerchol'd più tardi, da Aleksandr

Fevral'skij[3]. Poi c'è il film d'un altro innovatore della scena russa, Tairov: *Il morto*, (Mertvec), 1915 una pantomima "astratta", senza didascalie. E non pochi sono i tentativi di costruire cinepoemi, correlativi cinematografici della musica di Chopin o di Skrijabin, mentre in altri melodrammi si avverte chiaramente magari con minore originalità rispetto a Bauer, l'insegnamento decadente-simbolista, e almeno in un caso il futurismo ha fatto il suo ingresso sullo schermo con una scatenata parodia dei film a sensazione di quegli anni da parte del gruppo della "Coda dell'asino": *Dramma al cabaret futurista N. 13* (Drama v Kabare futuristov n. 13) di V. Kas'janov (1914). Non resta molto di tutto questo, come non restano certe ricerche linguistiche singolari, il tentativo di rendere con riprese rallentate un clima cechoviano, o gli ingegnosi incastri strutturali a flash-back, o i tentativi di stilizzare nei modi del *lubok*, cioè dell'arte espressa dalle tavolette dipinte da anonimi artigiani popolari, drammi o commedie contemporanee. Ma a testimoniare la vitalità sperimentale di alcune regioni del cinema russo prima dell'Ottobre sta almeno l'attività davvero unica di Vladislav Starevič, che debutta con una serie di brevi, straordinari film d'animazione, per passare poi a film recitati, sempre di carattere fantastico e poi a cinecaricature e cinepamphlet durante la guerra. Un film come *La vendetta dell'operatore cinematografico* (Mest' kinematografičeskogo operatora), 1912, è avanguardia "selvaggia", allo stato puro: un divertimento dalle invenzioni sopraffini, che dimostra una coscienza del cinema (quasi una riflessione sul mezzo cinematografico) da lasciar sbalorditi. L'immagine dell'operatore, dell'"insetto con la macchina da presa" che applica l'apparecchio alla serratura per riprendere una scena scabrosa definisce in pochi secondi crudelmente un'intera mentalità mercantile: la catastrofe successiva, con il cinema che va a fuoco, non ne è che la logica conseguenza. La freschezza di un film come questo è sorprendente, come la sua incredibile carica erotica (si veda la scena del tabarin con la danza della libellula). Siamo a un passo dalla coscienza assoluta delle sceneggiature cinematografiche "sul cinema" di Majakovskij, che di lì a poco doveva ubriacarsi, in una stagione moscovita inebriante, di cinema, interpretando e scrivendo tre film nel I semestre del 1918. Ma intanto era avvenuta la Rivoluzione. Anzi le Rivoluzioni: Evgenij Bauer non fa a tempo a vedere l'Ottobre bolscevico, muore nel luglio del 1917, mentre sugli schermi escono i suoi ultimi film, già presaghi dei tempi nuovi, *Campane a stormo,* (Nabat), un "dramma sociale", pare, di grande rilievo, e *Il rivoluzionario* (Revoljucioner) dove compare persino Plechanov. Ma all'Ottobre Bauer

[3] A. Fevral'skij - *Put'k sintezv,* Mosca, 1978.

non poteva arrivare. La sua morte è simbolica: Bauer incarna inevitabilmente la frattura fra cinema prerivoluzionario e postrivoluzionario.
Prima della diaspora intellettuale che colpì anche il cinema, in Russia, sottraendo nel periodo della guerra civile varie maestranze, registi, i grandi divi (da Mozžuchin a Vera Cholodnaja) a Mosca, (continuarono il loro lavoro in Crimea, prima di emigrare definitivamente, o quasi, intorno al 1920), la produzione cinematografica si presenta ancora copiosa, almeno fino a tutto il 1918, quando la mancanza di pellicola vergine prima e le nuove misure del governo bolscevico poi, sfociate nel decreto di nazionalizzazione del 1919, dovevano interrompere il flusso di pellicola "privata" sugli schermi delle città russe-sovietiche. È stato notato con acutezza, nella recente e più criticamente approfondita *Storia del cinema sovietico,*[4] un lavoro collettivo in quattro volumi, che dopo l'Ottobre, curiosamente, nella generale breve espansione produttiva del momento, si ha una singolare quasi improvvisa fioritura del filone "satanico", che se aveva avuto qualche precedente sporadico prima del 1917 (soprattutto in Bauer) non sembrava certo destinato a simile moltiplicazione quantitativa: in questo fenomeno gli autori della Storia vedono un — non importa quanto cosciente — tentativo di esorcizzare il "demonio" rivoluzionario, le forze del male scatenate contro la società costituita, cioè contro il destinatario-tipo del prodotto cinematografico medio per un decennio. In Satana, nel Diavolo tentatore traspare l'Anticristo bolscevico. Forse per questo questi film sembrano essere tanto deliranti, quasi isterici (ma chi li ha visti?).
Contemporaneamente, a Mosca e poi in Crimea, il cinema sforna una serie di film drammatici di autointerrogazione: melodrammi che ripercorrono la vita di Vera Cholodnaja o prendono per oggetto del discorso la "febbre del cinema", costituendo naturalmente un'esaltazione più che una messa in questione autentica dell'uso e della funzione del mezzo cinematografico in voga fino ad allora. Poi, in Crimea, i melodrammi diventano sempre più fatui (Bauer è scomparso) e si producono anche film di propaganda dichiaratamente antisovietica (uno di essi, singolarissimo, è stato qualche anno fa scoperto alla Cinémathèque parigina da Georges Sadoul, e comportava, dopo varie peripezie nella guerra civile, il ritorno delle truppe bianche a Mosca).
Meno noto è invece che molti film usciti dopo il rivolgimento del febbraio 1917, con la caduta dei Romanov, prima dell'Ottobre si rifacevano a una tematica sociale, antizarista, persino rivoluzionaria. E una tendenza verso problemi diversi dai tormenti intellettuali

---

[4] AA.VV. *Istorija Sovetskogo Kino*, vol. I (1917-1931), Mosca 1969.

o nobiliari dei salotti di Bauer e allievi si era fatta sentire già nel 1916, mentre anche tre opere particolarmente impegnative di Gor'kij per la prima volta vengono portate sullo schermo (fra esse, *Fomà Gordeev*), e qualche dramma d'ambiente contadino o popolare fa capolino fra le rose e le magnolie del cinema ufficiale. Dopo il febbraio escono film biografici intitolati *La nonna della Rivoluzione russa* (Babuška russkoj revoluccii), o film a sensazione contro la dissolutezza e l'antipatriottismo di noti milionari, film particolarmente crudi ed espliciti sui pogrom e le persecuzioni antisemite in periodo zarista, film violentemente pubblicistici contro Nicola II e i Romanov. E già nella seconda metà di marzo uscivano film di (vaga?) tematica rivoluzionaria intitolati in tutta fretta *Viva la libera Rus'!* (Da zdravstvuet svobodnaja Rus'!) (ovvero *Abbasso le catene!*) o *Fra gli artigli dell'aquila bicipite* (V cepkich lapach dvuchglavogo orla) (ovvero *Alzati, ribellati, popolo lavoratore!*). Su 245 film usciti nel 1917, prima dell'Ottobre, ben 35 (più o meno) si rifanno a una tematica rivoluzionaria, magari alla lontana, o per via di adattamenti dell'ultima ora, ma è certo significativo come dato. Finché non si potrà (ma si potrà davvero, quanto di quel materiale è sopravvissuto?) esaminare questo gruppo di film non sarà possibile sciogliere del tutto l'ipotesi di una continuità non solamente "tecnica" fra cinema russo pre e post-Ottobre. Per intanto però è possibile segnare accanto alla frattura di Bauer un elemento di continuità nel nome dell'altro più famoso regista del cinema prerivoluzionario russo, Jakov Protazanov, che, prima di andare in Crimea, poi a Parigi, per un breve periodo d'esilio, conclusosi con la NEP, aveva diretto un lungo film storico-rivoluzionario (con Mozžuchin), *Andrej Kožuchov,* ritenuto tanto in linea, da rimanere ininterrottamente sugli schermi sovietici fino al 1925.

Jakov Protazanov è la figura-chiave per comprendere quella zona media, della produzione cinematografica sovietica dei primi decenni, che fa da contrappunto, anzi da necessario supporto e da inevitabile reagente ai voli degli Eisenstein, dei Dovženko, degli Dziga-Vertov, quel cinema di "intrattenimento", che è lo scheletro portante di ogni politica industriale cinematografica, anche sovietica. E allora è particolarmente interessante vedere l'opera di Protazanov di ritorno dall'esilio, in URSS, con il suo formidabile mestiere, la sua esperienza prettamente mercantile, la sua mentalità di uomo dell'industria del divertimento, di costruttore di oggetti di fruizione e non di conoscenza. La sua adesione all'ideologia bolscevica è totale e inerte: gli interessa lavorare bene, arrivare al pubblico, da buon professionista, ed è quello che vogliono anche i dirigenti sovietici che si affidano a lui per rifondare un cinema uscito malconcio e disorientato dal periodo del comunismo di guerra. Si spiega così anche come, in fondo, nessuna delle opere sovietiche di Prota-

zanov, tutte più o meno riuscite, interessanti, piacevoli (compreso il celebrato *Quarantunesimo* (Sorok Pervyj, uscito in Italia col titolo *L'isola della morte*) sia all'altezza delle sue migliori riduzioni dei classici russi del periodo prerivoluzionario. Un tempo Protazanov, pur nel suo svolazzante eclettismo (quando un film lo interessava, lo meditava a lungo, e intanto girava altre tre o quattro opere "alimentari"), sapeva concentrarsi, lavorare con un'inventiva nuova. Dopo l'Ottobre il suo è cinema d'occasione, e Protazanov non riuscirà a ritrovare mai interamente lo scatto originario di un film come *La dama di picche* (Pikovaja Dama), forse il suo capolavoro. Quello che soprattutto colpisce nel film è l'inesorabile controllo del materiale espressivo, lo spericolato gioco delle luci, la tesissima, studiata disposizione spaziale delle figure nel quadro. Non si tratta della consueta gratificazione "per il 1916, era molto avanti", o simili. I mezzi formali della *Dama di picche* contribuiscono a creare una fantastica tensione, progressivamente approfondendosi, fino alla girandola degli effetti finali, dei trucchi (sorprendentemente sapienti) fino alla ragnatela che invischia Mozžuchin. Già nell'inquadratura della finestra di Liza, dall'interno, con Herman che compare, quasi prigioniero nell'intelaiatura del battente, Protazanov conduce con una notevole energia espressiva il suo discorso sulla prigionia del protagonista, assediato a poco a poco dalla sua ossessione del gioco e assediato nel contempo dalle ombre, rinserrato in cornici, in taglienti fasci di luce. Il lungo intermezzo con il racconto parigino sulla giovinezza della vecchia contessa costituisce anch'esso una sorta di cornice, nel quale Herman si sente avvinto, con i continui salti nel presente, a volte risolti con splendidi passaggi quasi insensibili da un décor all'altro. E il rococò parigino così spinto è anch'esso un repertorio allucinato di oggetti invadenti, falsi, derisori, rispetto alla nudità degli ambienti ottocenteschi di Pietroburgo, e che corrispondono alle apparizioni in dissolvenza della vecchia che giunge nell'incubo a rubargli lo spazio nell'inquadratura. Di fronte a questi effetti, meno risolti e importanti sono proprio i momenti dell'azione: la morte della vecchia, il gioco, persino, certo meno efficace del movimento di macchina che accompagna come un'illusoria conquistata libertà di movimento l'ingresso di Herman in sala nella terza sera. *Padre Sergio* (Otec Sergij) è più solidamente costruito, ha un respiro spettacolare e narrativo senza confronti nel cinema russo. Protazanov impagina meravigliosamente le feste a palazzo, esalta la carica magnetica di Mozžuchin, da perfetto creatore di divi, scandisce i tempi del racconto con un sapiente montaggio parallelo (per esempio all'avvicinarsi della "tentatrice in troika"), immette nella grande scena centrale della tentazione, culminante con l'amputazione del dito, un fuoco interno mirabile, con quell'inquadratura a tre piani con Padre Sergio in

atto di tagliarsi l'indice in primo piano, la donna discinta in secondo piano e in terzo piano un'icona, immagini tutte così ravvicinate nello spazio da sprigionare una quasi diabolica forza erompente. Ma insieme si rimpiange la tensione compatta e continua della *Dama di picche,* mentre le scene salottiere della prima parte nonostante la cura scenografica e drammatica non reggono il confronto con un Bauer.

Mentre *Padre Sergio* usciva trionfalmente sugli schermi, nel 1918, per le molte remore di carattere censorio che lo avevano bloccato nel 1917, altre nuove riduzioni di classici, già concepite e realizzate in epoca sovietica uscivano, prima fra tutte *Polikuška,* di Tolstoj. Il confronto è impietoso, schiacciante, e non poteva essere ignorato neppure allora: di fronte al gran risultato spettacolare di Protazanov la scialba modestia di un prodotto che vive solo nella bella interpretazione del grande Moskvìn. Protazanov era uno "specialista" troppo prezioso, per non venire riaccettato, senza remore, dopo il periodo del comunismo di guerra e i primi anni della Nep, quando la nuova relativa disponibilità di pellicola imponeva l'impostazione di una politica culturale cinematografica coerente e, appunto, *industriale.* E così Protazanov torna, segnando un elemento di continuità, non solo tecnico-specialista nello sviluppo storico del cinema russo.

Difficile valutare l'esistenza di altri elementi di continuità autentica fra cinema russo pre e postrivoluzionario, sulla base dei testi disponibili. Si può azzardare l'ipotesi di una consonanza sostanziale di certe farsette d'agitazione antireligiosa, con il modesto, come s'è visto, filone della commedia russa presovietica, si può pensare a una parentela diretta fra i film patriottici del 1914-1916 in cui si mescolavano elementi pubblicistici, addirittura documentari, ed elementi di finzione e certe "agitki" del 1919-1920? E *la Madre* (Mat'), 1919 di Razumnyj non è immaginata e diretta in uno stile totalmente illustrativo — episodi staccati, collegati da didascalie tratte dal testo "originale" — uguale alle riduzioni dei classici più "tranquille" degli anni precedenti? Quel che è certo è che, per nascere, il nuovo cinema sovietico, preso nel suo complesso — perché intanto per esempio il lavoro d'avanguardia di uno Dziga-Vertov era già un risultato fondamentale — aveva bisogno di conquistare il segreto di un linguaggio nuovo e quello di un mestiere "vecchio" incarnati entrambi, almeno in potenza, nella parabola espressiva e nei prodotti del cinema americano.

L'*americanismo* nasce subito, non solo come posizione ideologica di un gruppo di novatori coscienti, primo fra tutti il giovane Kulešsov, che nella struttura di un racconto tradizionale d'avventure, *Il progetto dell'ingegner Pright* (Proekt inženera Prajta), 1918, ha intuito le nuove possibilità espressive del montaggio, aprendo un pri-

mo spiraglio alla teoria del montaggio che di lì a qualche anno avrebbe caratterizzato potentemente il cinema sovietico per così dire, "alto", d'avanguardia (non certo quello di Protazanov), ma anche come cosciente necessità per strutturare un'industria della divulgazione, e anche quindi, inevitabilmente, del "divertimento". Da una parte allora *Intolerance,* sia pure in ritardo, illumina le ricerche dei giovani novatori, dall'altra Tarzan, i "detektìv", secondo la dizione russa corrente, i western, le comiche di Charlot e Keaton si pongono confusamente come modelli possibili. Nessun ribrezzo per la qualità capitalistica di quella produzione. Anche Lenin, secondo quanto rivelato di recente in URSS aveva avuto un lungo colloquio con un rappresentante dell'industria cinematografica americana e aveva pensato alle possibilità di una coproduzione fra i due paesi! (dopo l'episodio candido e grottesco dell'abbocamento con Laurenti-Rosa e "Cito-Cinema" nel 1921).[5]
Ecco allora che intorno al 1923 si compie la necessaria assimilazione: da una parte il *Mister West* di Kulešov impone la sua vivida scoperta dinamica con una gioia contagiosa e nuova, dall'altra un eccezionale successo commerciale arride finalmente a un film sovietico, *I diavoletti rossi* (Krasnye D'iavuljata) di Perestiani. Qual è il segreto di quest'ultimo colossale successo, persino un po' imbarazzante per la critica ufficiale sovietica, rinnovatosi continuamente nel corso di molti decenni successivi?
Perestiani aveva al suo attivo solo anonimi o grigi, magari simpatici, film di spenta tematica rivoluzionaria, come *Arsen Giorgiašvili,* dove applica una scolastica diligenza che non riesce a far emergere nessun entusiasmo. Con *I diavoletti rossi,* invece, all'improvviso, Perestiani riesce a capire quello che in quel momento "va fatto": recuperare coscientemente, liberamente, senza remore se non ideologiche, il dinamismo "californiano". Le avventure dei tre ragazzi nella guerra civile ucraina sono modellate sui western, sulle operine in serie di Hollywood. Il protagonista che legge Fenimore Cooper e sogna di vivere in una sua avventura americana, cioè di interpretare un western e ci riesce nella realtà della guerra civile (con tutti i cliché della stazione assalita, del radiotelegrafista catturato dai banditi, dei cavalli al galoppo, dei salvataggi all'ultimo minuto, ecc.) è una confessione esplicita, così candida da conquistare subito. Il successo dei *Diavoletti rossi* non era arrestabile, dilagò immediatamente, anche se i numerosi seguiti non ebbero lo stesso esito, perché ormai la sorpresa iniziale era conclusa, il segreto svelato, l'interpretazione autonoma di questo segreto necessaria.

---

[5] Cfr. Vittorio Martinelli: *Vladimir e Rosa (Laurenti),* in *Il Patalogo 2,* Milano, 1980 brano di uno studio generale su Laurenti Rosa, comparso in francese su *Cahiers de la Cinemathèque,* n. 26-27, Tolosa.

Contemporaneamente al sogno "western" nei *Diavoletti rossi,* Perestiani inserisce un altro sogno, che è quello della ragazza protagonista, che legge un popolare romanzo d'avventure risorgimentali, *Il tafano,* e nella realtà del film (della guerra civile) ne rivive le romantiche pene, i melodrammatici languori, i pericoli e le passioni semplici: si potrebbe invocare anche qui l'esempio americano dei serials alla Pearl White ma in questo caso si tratta davvero di una continuità con i modi e le forme dei melò avventurosi prerivoluzionari. Sicché *I diavoletti rossi* diventa un film-limite, che separa e unisce due epoche del cinema russo, e insieme, ingenuamente prefigura persino alcuni sviluppi di certo realismo socialista-eroico "medio".
Ma la massima continuità è rappresentata, s'è detto, da Protazanov e dal colpo di *Aelita,* 1924, altro nuovo, immenso successo popolare, anzi di pubblico. Protazanov riesce con il suo mestiere eclettico, con il suo fiuto infallibile per le esigenze commerciali del momento a combinare l'incombinabile, a commercializzare l'avanguardia costruttivista, a proporre imperterrito un metodo di costruzione dei divi, un vero e proprio star-system assolutamente inedito in epoca sovietica: secondo quanto confessa nelle sue memorie Igor' Il'inskij, Protazanov dichiarava apertamente che voleva fare di lui il primo vero comico russo di successo, il corrispettivo dei Chaplin, dei Keaton, dei Lloyd: nella linea comica di *Aelita,* rappresentata dal grottesco investigatore di Il'inskij, Protazanov, aiutato dalle qualità intrinseche dell'attore riuscì là dove un decennio di sforzi precedenti non erano riusciti, e creò il primo forse l'unico comico popolare sovietico "divo". Analogamente costruì il più grande divo del primo cinema sovietico, Nikolaj Batalov, liberandone la carica carismatica, paragonabile a quella di certe star californiane, che l'attore, che non comprendeva bene, pare, l'operazione, non riuscì più a staccarsi di dosso.
E la stellante bellezza di Julija Sòlnceva, che poi prese altre strade, era un altra grande invenzione. Che importa se il film era così eclettico, ora felice ora impacciato, nel complesso deludente, come nello spiccio "desinet in piscem". Nell'immagine — volutamente illusoria ma fascinosa — della regina di Marte, Protazanov volle anche rendere un ultimo omaggio al cinema prerivoluzionario, alla sua scuola d'illusioni.
Di fronte alla regina di Marte forse Blok avrebbe potuto riprovare l'irripetibile fascino del cinema umile, commerciale, che emana anche dalle immagini del cinema russo prima dell'Ottobre. Come quando a Foligno, aveva ritrovato sullo schermo di un cinemino il volto di un'attrice che aveva già ammirato in Russia:

L'arte è un fardello sulle nostre spalle,
però come apprezziamo, noi poeti,
le fuggevoli inezie della vita!
È dolce abbandonarsi alla pigrizia
e sentire nelle proprie vene
il melodioso scorrere del sangue,
cogliere dietro una fugace nuvola
un amore che suscita le fiamme,
e immaginare che la vita sorga
in tutto il suo splendore di champagne
nel delicato crepitìo ronfante
d'uno sfavillante *cinéma*!
E un anno dopo all'estero: stanchezza,
una città non conosciuta, folla,
e sullo schermo nuovamente il volto
d'una francese adorabile!

1909
(trad. A.M. Ripellino)

Blok avrebbe forse apprezzato in segreto, di nuovo, l'inezia fuggevole propostagli da Protazanov, la testimonianza fascinosa e semplice di un antico divismo, di un antico cinema, penetrato ben oltre i confini storici a lui teoricamente assegnati. Ma poi l'immaginazione si sarebbe certo arrestata e Blok avrebbe apprezzato e condiviso, dimenticando Protazanov, il fardello che stavano portando gli uomini nuovi del cinema sovietico.

Pasolini e la dialettica dell'irrealizzabile

Roberto Escobar

> Sono passato, così, come un vento dietro gli ultimi muri o prati della città — o come un barbaro disceso per distruggere, e che ha finito col distrarsi a guardare, e a baciare, qualcuno che gli assomigliava — prima di decidersi a tornarsene via[1].
>
> O essere immortali e inespressi o esprimersi e morire[2].

Il cinema — scrive Remo Bodei in un saggio su Ernst Bloch[3] — ha in comune con la fotografia il compito di «eternare l'attimo». Basta «premere un dito» — prosegue Bodei citando Benjamin — e *l'effimero diventa l'indefinito presente:* il cinema, grande modello di discontinuo in quanto divide il tempo e il movimento in fotogrammi staccati, «con la dinamite dei decimi di secondo ha fatto saltare questo mondo simile a un carcere». Il cinema-dinamite ha, potenzialmente, una caratteristica rivoluzionaria, intervenendo sulla struttura del tempo e *dunque* del dominio. In esso il passato e il presente lasciano il posto all'attimo, al blochiano tempo-ora, con tutta la sua carica "messianica" e sovversiva, tesa verso un futuro rigenerato.
In un certo senso, il cinema-dinamite, sconfiggendo il tempo, si oppone alla morte, il nemico estremo, la «dura vittoria del genere sull'individuo»[4], il «fatto anti-utopico per eccellenza»[5].

---

[1] P.P. Pasolini, *La divina mimesis,* Torino, Einaudi, 1975, pp. 64 s. (terzo "appunto" per il VII canto, 1965).
[2] P.P. Pasolini, *Essere è naturale?* 1967, in *Empirismo eretico,* Milano, Garzanti, 1972, p. 251.
[3] R. Bodei, *Multiversum. Tempo e storia in Ernst Bloch,* Napoli, Bibliopolis, 1979, pp. 64 ss.
[4] K. Marx, *Manoscritti economico-filosofici del 1844,* Roma, Editori Riuniti, 1974, p. 228.
[5] A. Schmidt, *Il concetto di natura in Marx,* Bari, Laterza, 1972, p. 31.

Quando Pasolini teorizza il cinema — «il cinema esprime la realtà con la realtà» e, ancora, «la realtà è 'cinema in natura'»[6] —, accetta forse, in qualche modo, una analoga prospettiva "ottimistica" e "messianica"?
Da un lato, il cinema è, *anche* per Pasolini, essenzialmente legato al tempo. D'altra parte, qualsiasi prospettiva "messianica" presuppone *una* precisa concezione del tempo, quella che si sviluppa come una *linea*, dal passato attraverso il presente verso il futuro. È questa la concezione pasoliniana? oppure non è più simile a quella del cerchio (classica, pagana e, in epoca cristiana, contadina)?
Ancora: il cinema di Pasolini si oppone alla morte?
È esso, in *questo* senso, una forma di utopia "messianica"? È sufficiente, per rispondere affermativamente, ricordare la "trilogia della vita"?
Infine: nel passaggio dal cinema — come infinita somma di *possibilità* — al film — esclusione di ogni possibilità, che non sia quella che nel film, appunto, ha preso forma —, il cinema stesso non viene forse negato? Il film, allora, non è proprio la dimensione della morte?

Cinema: il trionfo dell'esserci

«Quando ho cominciato a fare del cinema — spiega Pasolini — pensavo tranquillamente di cambiare soltanto una tecnica, cioè pensavo che il cinema [...] rientrasse in qualche modo nella mia esperienza letteraria. Strada facendo mi sono invece reso conto che non si trattava di una tecnica letteraria, ma di una vera e propria lingua, con caratteristiche sue proprie [...] tutte le lingue già analizzate e descritte hanno la caratteristica di essere simboliche. [...] Il cinema invece esprime la realtà con la realtà [...] Così gli oggetti o le persone sono quelli che io riproduco attraverso il mezzo audio-visivo. E qui arriviamo al punto: io amo il cinema perché con il cinema resto sempre al livello della realtà. È una specie di ideologia personale, di vitalismo, di amore di vivere dentro le cose, nella vita, nella realtà. [...] esprimendomi con il cinema non esco mai dalla realtà, sono sempre in mezzo alle cose, agli uomini, a ciò che mi interessa di più nella vita, cioè la vita stessa»[7].
Che vale obiettare a Pasolini che il cinema non *riproduce* la realtà "con la realtà", ma piuttosto attraverso un'operazione artificiale almeno quanto quella della scrittura? Oppure che "gli oggetti o le

---

[6] P.P. Pasolini, *La fine dell'avanguardia,* 1966, in *Empirismo eretico,* cit., p. 139.
[7] P.P. Pasolini, *Razionalità e metafora,* 1967, intervista a cura di Paolo Castaldini, ora in *Con Pier Paolo Pasolini,* a cura di Enrico Magrelli, Roma, Bulzoni, 1977, pp. 78 ss.

persone" *riprodotti* non hanno nulla a che vedere con le cose e gli uomini della vita? Ciò che conta è, piuttosto, che Pasolini, nella forma di teorizzazioni generali, descrive la *propria* poetica cinematografica. E si sa che la verità e la poesia possono divergere, entrambe forti di ottime ragioni.

Il cinema non è forse *leggerezza*? Non è forse la stessa leggerezza che, con l'amore di Aziza, salva dalla morte Aziz, in *Il fiore delle mille e una notte*?[8] E allora, si ascolti il "teorico" Totò che, «coi capelli fatti di tante matite colorate, come il personaggio della Lampostyl, dietro una cattedra», spiega "che cosa è il cinema" a Ninetto, che l'ascolta «col fiocco rosso dello scolaro diligente e menefreghista, [...], imparando come una scimmietta la lezione»[9].

«Il cinema è una lingua — canta Totò — una lingua che costringe ad allargare la nozione di lingua. Non è un sistema simbolico, arbitrario e convenzionale. Non possiede una tastiera artificiale su cui suonare i segni come campanelli di Pavlov: segni che evocano la realtà, come appunto un campanello evoca al topolino il formaggio e gli fa venire l'acquolina in bocca.

Il cinema non evoca la realtà, come la lingua letteraria; non copia la realtà, come la pittura; non mima la realtà, come il teatro. Il cinema *riproduce* la realtà: immagine e suono! Riproducendo la realtà, che cosa fa il cinema? Il cinema esprime la realtà con la realtà. [...]

[Con il cinema non] esco comunque dal cerchio della realtà. Esprimo la realtà — e cioè mi distacco da lei — ma la esprimo con la realtà stessa».

Totò ha concluso la sua lezione *cantata*, e Pasolini commenta: «Così, tutti felici, Totò e Ninetto, escono dalla scuola, e vanno a realizzare la teoria per le strade, per le piazze, tra la gente. E il cinema è questo! Non è altro che stare lì, nella realtà! Tu ti rappresenti a me e io mi rappresento a te!».

Il cinema — *linguaggio dell'azione*[10] — è «virtualmente un infinito 'piano sequenza': infinito come la realtà che può essere riprodotta da una invisibile macchina da presa»[11]. Esso è una «soggettiva»[12],

---

[8] Cfr. *Il fiore delle mille e una notte,* in P.P. Pasolini, *La trilogia della vita,* Bologna, Cappelli, 1975, pp. 115 e 118: "la fedeltà è un bene, ma è un bene anche la leggerezza". Si noti che, rispetto al testo della corrispondente novella di *Le mille e una notte*, Pasolini ha apportato una modificazione radicale. *Nella storia di Azíz e Aziza* si legge, infatti, «La fedeltà è buona e l'inganno è cattivo» (v. *Le mille e una notte,* a cura di Francesco Gabrieli, Torino, Einaudi, 1972, vol. I, p. 470 S.)

[9] P.P. Pasolini, *La fine dell'avanguardia*, cit., pp. 138 s. Cfr. anche, in *Empirismo eretico*, cit., *La lingua scritta della réaltà,* 1966, pp. 202-30, *Battute sul cinema,* inverno 1966-67, pp. 231-40, *Osservazioni sul piano sequenza,* 1967, pp. 241-45, *Essere è naturale?*, cit. pp. 246-51.

[10] Cfr. opp. ultt. citt., soprattutto pp. 140, 209, 243, 246-48.

[11] *La fine dell'avanguarida*, cit., p. 139

[12] Cfr. *Osservazioni sul piano sequenza,* cit., p. 241.

che si identifica con la realtà come appare alla nostra «presenza»[13] in essa, «ai nostri occhi e alle nostre orecchie, per tutto il tempo in cui siamo in grado di vedere e di sentire (un infinito piano-sequenza soggettivo che finisce con la fine della nostra vita): [...] in altre parole è la riproduzione del presente»[14].
Il cinema *così* inteso, allora, suggerisce a Pasolini che «la realtà si esprime da sola; e che la letteratura non è altro che un mezzo per mettere in condizione la realtà di esprimersi da sola *quando non è fisicamente presente*»[15].
A differenza che per la letteratura, dunque, per il cinema la natura è «fisicamente presente». Anzi, poiché «la realtà si esprime da sola», dal cinema «deriva inevitabilmente l'idea [...] che la realtà non sia, infine, che del cinema in natura»[16]. «In qualsiasi momento, la realtà è 'cinema in natura': manca soltanto una macchina da presa per riprodurla, cioè scriverla attraverso la riproduzione di ciò che essa è»[17].
Narrare cinematograficamente significa, perciò, narrare "ontologicamente": «si narra per il gusto di narrare, o si rappresenta per il gusto di rappresentare»[18].
Fare il cinema equivale a entrare nella realtà, immergersi in essa, anche se — come per Pasolini — vi è una radicale frattura fra la realtà del presente e la realtà del passato. Poiché solo la seconda è immune dagli effetti distruttivi, dalla catastrofe antropologica del «progresso» neocapitalistico, allora il *narrare ontologico* ricrea «qualcosa che non c'è più: uomini sentimenti cose»[19].
E tuttavia, questo passaggio dalla dimensione del cinema — inteso come somma di infinite possibilità esistenziali e *dunque* espressive, all'interno della quale ancora non è intervenuta alcuna operazione di *scelta* — all'*atto* del "narrare" comporta un "salto mortale", dopo il quale non esiste più l'inifinito piano-sequenza, non esiste più il cinema, appunto, ma *il film*, nella sua compiuta espressione e limitatezza.
L'atto del "vedere", il «fare l'amore con gli occhi»[20] con la realtà, fin tanto che di questa realtà mantiene tutta la complessità, la con-

---

[13] *La fine dell'avanguardia*, cit., p. 139.
[14] *Osservazioni sul piano sequenza*, cit., p. 244.
[15] *La fine dell'avanguardia*, cit., p. 241.
[16] *La lingua scritta della realtà*, cit., p. 203.
[17] *La fine dell'avanguardia*, cit., p. 139.
[18] P.P. Pasolini, *Ancora il linguaggio della realtà, 1971*, intervista a cura di Sergio Arecco, ora in *Con Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 100
[19] Op. loc. ultt. citt.
[20] Sul «fare l'amore con gli occhi» cfr. P.P. Pasolini, *Calderón*, Milano, Garzanti, 1973, p. 165. Si ricordi, anche, l'episodio di Shazaman e la donna del Demone in *Il fiore delle mille e una notte.*

tradditorietà, la molteplicità, corrisponde a *un lato* di quella che Pasolini ha chiamato la propria ideologia personale. È questo il lato che il Pasolini adolescente indicava nella gioia, tutta del corpo, della *confidenza col sole*[21] e che, oltre vent'anni più tardi, ritrova nella *capacità* di lasciarsi andare al *trionfo dell'esserci*[22]. Ma è, questo, anche il lato più mitico, nel duplice senso di menzogna e di proiezione di desideri profondi. Il prezzo da pagare, perché il mito non si dissolva a contatto con la "verità", consiste nel rinunciare a intervenire *all'interno* del piano-sequenza (cinema *e* realtà), nel rinunciare a *scegliere*, a dare *un* senso e *una* interpretazione.
Scegliere — passare dal cinema al film — significa sostituire il *potuto* all'ingenua immensità del *possibile*, significa — in un senso particolare, su cui Pasolini si è più volte soffermato — «vedere tutta la vita da oltre il punto della morte»[23]. È, questo, *l'altro lato* dell'"ideologia": quello che — scrivendo a Franco Farolfi — Pasolini, tra il '40 e il '42, già riconosceva dolorosamente come proprio: «Ogni immagine di questa terra, ogni volto umano, ogni battere di campane, mi viene gettato contro il cuore ferendomi di un dolore quasi fisico»[24].
Il cinema, forse, più che realtà è sogno[25]. Il film sarà dunque il tentativo maldestro di dare concretezza al sogno? Ma allora, «perché realizzare un'opera, quando è così bello sognarla soltanto?...»[26].

Tempo: il cerchio e la memoria

Il tempo del cinema — inteso come piano sequenza infinito — coincide con il tempo della realtà; ha, di questo, gli stessi ritmi. Tuttavia, isolando in questo piano sequenza una sua qualsiasi parte, il significato della parte viene sostanzialmente mutato rispetto a quello della corrispondente realtà. Meglio, ciò che in primo luogo muta è il senso del tempo, il suo stesso ritmo. «Ciò che *in cinque minuti* della mia vita mi accade e mi appare, diventerebbe, proiettato su uno schermo, qualcosa di assolutamente privo di interesse: di una irrilevanza assoluta. Ciò non mi si manifesta nella realtà perché il mio corpo è vivente, e quei *cinque minuti* sono i cinque mi-

---

[21] Cfr. P.P. Pasolini, *Lettere agli amici (1941-1945)*, a cura di Luciano Serra, Parma, Guanda, 1976, p. 29.
[22] Cfr. *La divina mimesis*, cit., p. 22.
[23] P.P. Pasolini, *Lettere a Franco Farolfi*, in «Nuovi Argomenti», n. 49, gennaio-marzo 1976, p. 16.
[24] Op. ult. cit., p. 23.
[25] Del resto la verità sta «in molti sógni», secondo l'intuizione di *Il fiore delle mille e una notte*, (v. *La trilogia della vita*, cit., pp. 96, 129).
[26] Così si interroga Giotto al termine di *Il Decameron* (cfr. *La trilogia della vita*, cit., p. 48).

nuti del soliloquio vitale della realtà con se stessa»[27].
Ciò comporta che il film, per ridare i significati presenti nell'infinito piano sequenza, deve operare in primo luogo sul tempo e sul ritmo. D'altra parte, poiché il film mantiene in sé *necessariamente* dei (sia pur limitati) piani sequenza, l'effetto della "perdita di singnificato" è inevitabile. Meglio — argomenta Pasolini[28] — al significato della realtà si sostituisce un significato particolare. Il piano sequenza — soprattutto nella sua forma "pura" di "parte" dell'inifinito piano sequenza, ma anche nella forma che assume all'interno di un determinato film — ha l'effetto di comunicare «che la proposizione fondamentale che qualcosa di insignificante esprime è: 'Io sono', oppure 'C'è', oppure semplicemente 'Essere'». Per questo motivo — prosegue Pasolini — il cinema viene accusato di naturalismo. Il cinema — inteso come la somma dei film, oltre che come infinito piano sequenza — non potrà mai prescindere dall'essere. D'altra parte — si chiede Pasolini — «essere è naturale? No, a me non sembra, anzi, a me sembra che sia portentoso, misterioso e, semmai, assolutamente innaturale». Perché, dunque, il cinema viene *accusato* di "naturalismo"? La paura del naturalismo — conclude l'argomentazione pasoliniana — «è (almeno a proposito del cinema) paura dell'essere», cioè di qualcosa che viene avvertito nonostante la contraria e superficiale opinione, come essenzialmente innaturale. La paura del naturalismo è, «in definitiva, paura della mancanza di naturalezza dell'essere: dell'ambiguità terribile della realtà dovuta al fatto che essa è fondata su un equivoco: il passare del tempo. Altro che naturalismo! Fare del cinema è scrivere su della carta che brucia».
Il passare del tempo: questo è l'elemento che fonda il "portentoso", il "misterioso", ma anche e soprattutto il "terribile" che qualificano l'esperienza della realtà, e dunque del cinema e del film. Diventa allora indispensabile, per comprendere il cinema e i film di Pasolini, cercare di risalire alla *sua* esperienza del tempo.
È la *caducità* l'elemento dominante dell'esperienza pasoliniana del tempo. Il ventenne Pier Paolo scrive all'amico Franco Farolfi[29] della propria «coscienza continuamente viva e dolorosa del tempo», per la quale si trova a vivere «sempre gettato nel futuro». E, ancora[30], la sua sensibilità, acuita della scoperta improvvisa di essere al culmine della giovinezza, sperimenta il senso della caducità: «Caro Franco, *noi*, proprio *noi*, avere 21 anni: è una meraviglia, una doccia fredda cui non riesco abituarmi. Tutta la vita è cambiata, non siamo

---

[27] *Essere è naturale?* cit., p. 248.
[28] Op. ult. cit., pp. 248 s.
[29] *Lettere a Franco Farolfi,* cit., pp. 23 ss.
[30] Op. ult. cit., pp. 32 s.

più adolescenti; ormai questi nostri volti, questi nostri gesti sono quelli definitivi — i nostri, tra gli infiniti che avremmo potuto e sperato di avere. Nell'eternità, questa nostra breve e precaria apparizione sulla terra, si è vestita dei nostri occhi, dei nostri capelli, delle nostre parole, e noi non dovremmo usare questi attributi in senso assoluto? Adesso io sono al tavolo e scrivo: sono questi i gesti di me ventunenne, che rimaranno nella nostra storia della mia vita, così orrendamente breve, inclinata verso la MORTE, i gesti della stagione verde e lieta? [...] Non posso rassegnarmi ad essere giunto: di non dover crescere e migliorare più. Il mio corpo. Lo ricordi quando eravamo al liceo, per le strade emiliane?... Ed eccoci anche noi a ricordare e rimpiangere, misere cose che io disprezzavo negli altri, come cose che a me non dovessero capitare mai, a me eternamente ragazzo [...] Ieri ho visto la fontana di Vinciaredo dove il corpo giovane di Ippolito Nievo ha schiacciato l'erba e ha respirato; allora *lui* era giovane, *lui* rideva, *lui* non pensava neanche lontanamente — e non sarebbe stato ridicolo che l'avesse pensato? — che anche per lui avrebbe dovuto giungere la morte. E infatti è giunta. Io non posso vivere perché non riesco e non riuscirò ad abituarmi a pensare che anche per me c'è un tempo, una morte»[31].
La caducità, del resto, dà senso all'esperienza, spesso sottolineandone il valore "estetico". La caducità del bello — come ben sa Freud — non implica un suo svilimento: «Al contrario, ne aumenta il valore! Il valore della caducità è un valore di rarità nel tempo»[32]. È questa stessa sensazione che spinge Pasolini a cantare la fragile bellezza di Marilyn, dopo la sua morte?[33]. Certo, è questa sensazione che, comunque, lo guida in una lettera giovanile a Luciano Serra: «Sono belle sere, Luciano. Ma non piango — come, me maledetto!, faccio sempre — la loro ormai avvenuta bellezza, la ben risaputa fugacità. I giorni non mi passano più sopra la testa come ombre, ma è un giorno solo, infinito, dove io nuoto lietamente»[34].
La "ben risaputa fugacità" del bello non ne diminuisce l'intensità. Al contrario, la esalta, inserendola in una dimensione temporale "infinita", o meglio *eterna*. «Quanto alla bellezza della natura — argomenta, ancora, Freud —, essa ritorna, dopo la distruzione dell'inverno, nell'anno nuovo, e questo ritorno, in rapporto alla durata della nostra vita lo si può dire un ritorno eterno»[35].

---

[31] Per il senso pasoliniano della caducità cfr. anche op. ult. cit., p. 16.
[32] S. Freud, *Caducità,* in S. Freud, *Opere,* Boringhieri, vol. VIII, 1976, pp. 173 s.
[33] V. in «Tuttolibri», n. 4, 5 febbraio 1977 il testo della *Poesia per Marilyn,* scritta da Pasolini per il proprio episodio di *La rabbia* e poi rimasta inedita.
[34] *Lettere agli amici,* cit., pp. 29 s.
[35] S. Freud, op. cit., p. 174.

La morte non è più *solo* l'*assoluto contrario*[36], la radicale negazione della vita, ma viene assunta come un suo momento interno, nell'eterno *succedersi*. Non si tenta di occultarla ricorrendo a un immaginario «mondo dietro il mondo», alla illusoria (cattolica) «promessa che al di là di queste macerie c'è un altro mondo [...]» Al contrario, l'idea della morte, «l'idea tragica che contraddice sempre tutto», diventa «l'unica cosa che dà una vera grandezza all'uomo [...] Cioè, l'unica grandezza dell'uomo è la sua tragedia [...]»[37].
Il senso della caducità, dunque, nega valore a ogni "valore", che viene dissolto necessariamente nell'eterno ripetersi. D'altra parte, la confutazione di una qualsiasi prospettiva "assoluta", metafisica o comunque consolatoria non si trasforma in un disperato nichilismo, ma giunge invece a una *affermazione* "tragica" dell'esistenza in tutta la sua precarietà e contradditorietà. «*Solo chi non crede in nulla* — scrive Pasolini, a proposito della figura dell''Autore' — *può avere amore per la vita* (l'unico amore vero, dico, che non può che essere *del tutto disinteressato*): è quindi evidente che un autore ama la vita. [...] che egli lo sappia o non lo sappia, in realtà egli non crede in nulla, crede cioè nel contrario della vita: ed è questa sua fede che egli esprime lacerandosi con ferite di testimonianza»[38].
Il tempo — in una simile prospettiva esistenziale e culturale — non tende più verso un futuro che si pone come meta o fine; non è più una *linea* che si svolge come *progresso* dal passato attraverso il presente verso il futuro. Pasolini non condivide alcuna teologia della storia o filosofia della storia, alcuna teodicea, neppure in versione "laica". I "modelli" culturali o antropologici non si trovano in un futuro ideale, ma in un altrettanto ideale passato. Con ciò, viene capovolto il paradigma storico della civiltà cristiano-occidentale, per la quale è il futuro che dà senso al passato e al presente. Il paradigma pasoliniano — se è lecito individuarne uno — sembra piuttosto ricollegarsi in qualche modo a quello classico, del *kyclos* o *cerchio*, nel quale è il passato a dare senso al futuro[39] (anche se, in Pasolini, l'eredità della teologia o filosofia della storia opera nella forma di una continua e diffusa *tensione utopica*)[40]. Da qui viene, almeno in parte, il mito del terzo mondo e dell'universo contadino, nei quali valgono i ritmi temporali ciclici della natura, nei quali, an-

---

[36] *Lettere agli amici*, p. 44 (in questa lettera Pasolini parla agli amici bolognesi della morte del fratello Guido).
[37] P.P. Pasolini, *"Mamma Roma" ovvero dalla responsabilità individuale alla responsabilità collettiva*, intervista a cura di Nino Ferrero, 1962, ora in *Con Pier Paolo Pasolini*, cit., pp. 59 s.
[38] P.P. Pasolini, *Il cinema impopolare*, 1970, in *Empirismo eretico*, cit., p. 274.
[39] Cfr. K. Löwith, *Significato e fine della storia*, Milano, Comunità, 1972.
[40] Sull'*utopia* pasoliniana v. R. Escobar, *Pasolini: il passato e il futuro*, in «Quaderni medievali», n. 3, giugno 1977, pp. 166 ss.

cora, alla povertà (all'*età del pane*) corrisponde la consapevolezza della *necessità* della vita, mentre «è chiaro che i beni superflui rendono superflua la vita»[41]. L'universo contadino, in questo senso, può dirsi cristiano solo a patto che Cristo — che «ha accettato il tempo 'unilineare', cioè quella che noi chiamiamo storia» — venga di fatto assimilato ai "vecchi modelli mitici" preesistenti. Il cristianesimo "unilineare" può essere una religione *urbana*, mentre una religione contadina non può avere che dèi ciclici[42].

In *Edipo re* — probabilmente l'opera cinematografica *centrale* di Pasolini, nel senso che in essa si trovano, riuniti nel mito, tutti gli elementi fondamentali della sua poetica — il *kyclos* determina la struttura della narrazione, dall'infanzia attraverso l'esperienza esistenziale, affettiva, poetica (o "profetica") di Edipo-Pasolini per tornare, infine, all'inizio, a chiusura del "cerchio". Inutilmente Edipo *sceglie* (*tenta* di scegliere) il proprio cammino: qualsiasi strada conduce al trionfo dell'*ananke* o della *dike*, cioè della necessità e della legge, in senso morale e in senso cosmico. Il suo "tempo" è un cerchio chiuso tra nascita e morte, inserito in più ampio *kyclos*, che tutto comprende. L'individuo e il cosmo ubbidiscono alla stessa "necessità".

C'è però, in *Edipo re*, un elemento che da un lato costituisce il nucleo della tragicità del film e dall'altro, in certo modo, ne contraddice la struttura circolare. Questo elemento è la *memoria*, dalla quale il film prende addirittura inizio, con la lunga inquadratura sulla madre, su Edipo-Pasolini e, infine, sugli alberi e sul prato che vedranno il ritorno e la morte dello stesso Edipo-Pasolini. Se il ciclo è Chronos, la memoria è Mnemosyne[43], che insegna a riconoscere nel cerchio "indifferente" e "privo di senso" (o direzione) «un tempo umano fuggente senza ritorno lungo una linea irreversibile»[44]. Da un lato, dunque, c'è il tutto, il ciclo, il trionfo dell'esserci, in una parola il cinema come infinito piano sequenza o la realtà come cinema in natura. Dall'altro, c'è il senso della propria storia individuale, della propria morte, soprattutto del proprio passato (memoria). La via è *ora* "presenza" in essa, *ora* ricordo: nell'un caso si identifica con il cinema, nell'altro caso si fa film[45]. «Ogni sforzo ricostruttore della memoria è [...], in modo primordiale, una sequenza cinematografica»[46]

[41] P.P. Pasolini, *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 1975, pp. 65 ss.
[42] *Scritti corsari*, cit., pp. 108 s.
[43] Sul rapporto Chronos-Mnemosyne v. J.-P. Vernant, *Mito e pensiero presso i Greci*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 93 ss.
[44] Op. ult. cit., p. 116
[45] Cfr. P.P. Pasolini, *Lettere luterane*, Torino, Einaudi, 1977, p. 34: «I primi ricordi della vita sono ricordi visivi. La vita, nel ricordo, diventa un film muto».
[46] P.P. Pasolini, *Il "cinema di poesia", 1965, in Empirismo eretico*, cit., p. 172.

Il cinema e il film, il cerchio e la memoria si contraddicono? Vi è una dialettica in grado di superare tale contraddizione?

Storia: la dialettica binaria

Abbandonata ogni filosofia della storia non ha più ragion d'essere neppure alcuna religione del progresso. A questa conclusione Pasolini giunge attraverso lunghi anni, a partire almeno dalla metà degli anni cinquanta. Il popolo moderno — scrive in un saggio del '55 — è cosciente di sé in quanto classe, si organizza politicamente, tende a conquistare il potere e ad abolire "l'irrazionale soggezione in cui per tanti secoli era vissuto [...]" E però, in questo processo politico e culturale verso l'autonomia, al popolo moderno sta venendo a mancare la *cultura tradizionale.* L'affermazione come classe del popolo su quale base poggerà, «se la sua cultura tradizionale — astorica o almeno arcaica e immobile — non lo caratterizza più, non lo contiene se non in qualche parte del Meridione o in qualche povera zona montana? Su una base puramente politica, di partito?»[47].
Più tardi — nel 1964 — Pasolini parla di «vuoto della storia: è finito un tipo di società italiana e ne è cominciato un altro»[48]. Questo vuoto della storia, infine, a metà degli anni settanta si rivela come catastrofe antropologica, fascismo totale, definitiva vittoria della borghesia e della seconda rivoluzione industriale. Ogni speranza viene confutata. Ogni progresso negato. Resta solo lo "sviluppo" e l'omologazione culturale[49].
Occorre tornare al passato? E, dopo l'*Abiura dalla Trilogia della vita*[50], può essere il passato un modello per il futuro? Comunque: non è forse, quella di Pasolini, un'utopia regressiva? e come si concilia, questo, con il suo essere "marxista"?
«Sono privo, praticamente e ideologicamente, di *ogni speranza.* Quindi di giustificazioni, di possibilità di alibi, di procrastinazioni. Da cosa nasce la 'speranza', quella della prassi marxista e quella della pragmatica borghese? Nasce da una comune matrice: Hegel. Io sono *contro Hegel* (esistenzialmente - empirismo eretico). Tesi? Antitesi? Sintesi? Mi sembra troppo comodo. La mia dialettica non è più ternaria ma binaria. Ci sono solo opposizioni, inconciliabili»[51].

---

[47] P.P. Pasolini, *Poesia folclorica e canti militari,* 1955, in *Passione e ideologia,* Milano, Garzanti, 1973, p. 263.
[48] P.P. Pasolini, *Nuove questioni linguistiche, 1964, in Empirismo eretico,* cit., p. 26.
[49] Negli *Scritti corsari,* cit., cfr. soprattutto pp. 31 ss., 70 ss., 160 ss., 281 ss.
[50] Cfr. P.P. Pasolini, *Abiura dalla Trilogia della vita,* 1975, in *Lettere luterane,* cit., pp. 71 ss.
[51] *Ancora il linguaggio della realtà,* cit., p. 99. Sulla dialettica binaria pasoliniana cfr. anche R. Escobar, *Pier Paolo Pasolini: progetto per un film su San Paolo,* in «Cinemasessanta» n. 121, maggio-giugno 1978, pp. 20 s.

Comunque si voglia risolvere la questione della "dialettica" nel marxismo, è certo che il marxista Pasolini la reputa un portato hegeliano, che accomuna in parte le ingenue, "ontologiche" o "metafisiche" speranze del marxismo volgare alle prospettive storiche e culturali della borghesia. Le opposizioni reali — argomenta Pasolini — non conoscono nessuna razionalizzazione, nessun assoluto superamento a opera di una qualche legge storica. Il che non vuol dire, peraltro, che con ciò sia confutato l'impegno politico per il progresso (che è cosa non coincidente con lo "sviluppo"). «Il mio futuro — rivela Pasolini — è paurosamente e fulmineamente diminuito. Quindi non ho più bisogno della speranza, *per me* (capisco che i giovani, disgraziati, che devono ancora vivere tutta una vita, in *queste* condizioni, abbiano bisogno di sperare, come nel '45)»[52].
Il bisogno di speranza, dunque, può ben fondare l'impegno politico, nonostante la dialettica binaria. Del resto, per se stesso Pasolini non ha scelto la rinuncia, nonostante tutto. «Benché non ci creda però continuo ad agire, a comportarmi socialmente, come se ci credessi [...] anche se è un sacrificio, e se in verità non credo più nell'esito»[53].
Il futuro «sarà in un modo nuovo storia» — ammette Pasolini —, e tuttavia a lui stesso appare solo «come fissazione e morte»[54]. Non è forse legittimo — sembra di leggere in queste parole — voler proiettare il *proprio disperato* (privato della speranza) punto di vista su tutta la realtà, imponendolo ad altre individuali esperienze. Ma è tuttavia legittimo — anche se a Pasolini tale diritto fu a gran voce negato — non nutrire, per se stessi, alcuna illusione.
Non contraddizioni, dunque, ma solo *opposizioni* inconciliabili, irrisolvibili, radicate addirittura nella "natura". Questa, «per aiutarci ad essere amorosamente attaccati alla vita, ci fornisce dell''istinto di conservazione'. Senonché [...] la natura è ambigua: e infatti eccola fornirci anche dell'istinto opposto, cioè quello del desiderio di morire. Questo conflitto [...] oppositorio e quindi non progressivo, non capace di sintesi ottimistiche, si svolge nel fondo della nostra anima [...]»[55].
A causa di tale opposizione, non si riesce a sopportare la vita? Ebbene: una soluzione — non si sa quanto sicura e definitiva — è subito a portata di mano. Come, Stella in *Calderón* propone a Rosaura, «fingiamo di fare un gioco»[56]. Il *come se* è l'alternativa alla di-

[52] *Ancora il linguaggio della realtà*, cit., p. 99.
[53] P.P. Pasolini, *Ideologia e poetica*, intervista a cura di Gideon Bachman, 1973, ora in *Con Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 101.
[54] *Scritti corsari*, cit., p. 22.
[55] *Il cinema impopolare*, cit., p. 273.
[56] *Calderón*, cit., p. 15.

sperazione. Nel cinema e nella poesia il come se è la leggerezza e il sogno. Fin che è possibile sognare[57], si può cantare, con Nur ed Din, «Che notte! Dio non ne ha creato di eguali! Il suo inizio fu amaro, ma come dolce la sua fine!»[57].
La trilogia della vita è, allora, proprio il sogno di Pasolini, la *sua* "leggerezza", il *suo* come se. Ma *Il decameron, I racconti di Canterbury* e *Il fiore delle mille e una notte* sono un "gioco" che, assieme con la vita, esprime anche la morte. Tutti e tre, proprio già nella loro struttura narrativa e cinematografica, portano il segno della fondamentale e irrisolta opposizione tra la vita e la morte, tra il segno e la disperazione[58]. *Salò* non è, perciò, la confutazione della trilogia, ma il suo compimento e la sua esplicitazione[59]: il coerente apparire, nel cinema della vita, della morte del cinema[60]. È anche, forse il prevalere della logica del film sulla metafisica del cinema?

Film: l'espressione e la morte

Del cinema — così come lo intende Pasolini, un infinito piano sequenza —, se si fosse metafisici, si potrebbe dire che *è*. Il film, invece, *esiste* in senso proprio, in quanto *emerge* dall'inifinito piano sequenza come una definita e delimitata individualità, con una propria ormai immutabile *forma*. Poiché, evidentemente, non si è metafisici, dovremo limitarci a rilevare che il film esiste e il cinema *non* esiste. L'unico *schermo*[61] di cui sia possibile parlare come di una "cosa" dell'esperienza è lo schermo del film. «Conosciamo i 'films' (come conosciamo gli uomini o le poesie), ma non conosciamo il 'cinema' (come non conosciamo l'umanità o la poesia). Oppure, se un po' sappiamo cos'è il cinema, lo sappiamo in quanto cinema-industria, o in quanto cinema-fenomeno sociale [...]»[62]. Pasolini, certo, ha avuto «l'ambizione di scrivere una 'Filosofia' del cinema»"[63], ma questa filosofia — che egli non scrisse mai — avrebbe avuto un vago sapore metafisico, come sempre accade a chi tenta di dare ordine e "realtà" ai sogni, alle proiezioni mitiche.
In ogni caso — come, proprio per quanto riguarda lui stesso, rileva

---

57 Sulla "fine del sogno", v. R. Escobar, *Pasolini: il passato e il futuro,* cit., pp. 164 ss.
58 *La trilogia della vita,* cit., p. 133. Cfr., su tale opposizione e sulla impossibilità di sintesi all'interno dei singoli film di Pasolini, R. Escobar, *Pier Paolo Pasolini: progetto per un film su San Paolo,* cit., pp. 20 ss.
59 Cfr. R. Escobar, *Pasolini: il passato e il futuro,* cit., pp. 170 ss. e *Salò o le centoventi giornate di Sodoma,* in «Cineforum», n. 153, aprile 1976, pp. 183-203.
60 Cfr. Escobar, *Dal cinema della vita alla morte del cinema,* in «Lab 80», n. 3, ottobre 1976, pp. 2 ss.
61 Cfr. P.P. Pasolini, *Res sunt nomina,* 1971, in *Empirismo eretico,* cit., p. 262.
62 *Battute sul cinema,* cit., pp. 231 s.
63 *Res sunt nomina,* cit., p. 261

Pasolini nell'agosto del '75 —, si fanno solo «i film e non il cinema»[64].

Alla realtà-cinema, al tempo-ciclo, al trionfo dell'esserci, allora, dovrà essere affidato il compito di fornire all'"autore" — che non crede in nulla e perciò ama la vita e il cinema — la *possibilità* di un sogno: quello dell'infinito, tentatore, innocente mare del *possibile impotuto.* Come un re Mida dei nostri tempi, tutto ciò che tocca — che trasforma da "possibile" in *potuto* — il film lo rende fisso, fermo, deciso per sempre, rigido, morto.

Il cinema è la dimensione dell'eterno presente[65], ma quando si compie il passaggio al film, «succede che il presente diventa passato [...]: un passato che, per ragioni immanenti al mezzo cinematografico, e non per scelta estetica, ha sempre i modi del presente (*è cioè un presente storico*)»[66].

La sostituzione del passato — nel modo del presente storico — al presente, avviene mediante lo strumento essenziale dell'espressione cinematografica: il montaggio.

Ebbene: il montaggio opera «sul materiale del film (che è costituito da frammenti, lunghissimi o infinitesimali, di tanti piani sequenza come possibili soggettive infinite) quello che la morte opera sulla vita»[67]. Per comprendere il "film", occorre comprendere il significato del "montaggio" e, ancora prima, quello della morte in relazione alla vita.

La realtà è — come il cinema, meglio: in quanto cinema — un linguaggio dell'azione. La vita di un individuo è dunque il linguaggio della sua azione, ma «questa sua azione manca di unità, ossia di senso, *finché essa non è compiuta.* [...] finché ha futuro, cioè un'incognita, un uomo è inespresso». In qualsiasi momento, infatti, una sua azione può modificare il senso *provvisorio* di tutte le precedenti. «È dunque assolutamente necessario morire, *perché, finché siamo vivi, manchiamo di senso,* e il linguaggio della nostra vita [...] è intraducibile: un caos di possibilità [...] *La morte compie un fulmineo montaggio della nostra vita*: ossia sceglie i suoi momenti veramente significativi [...], e li mette in successione, facendo del nostro presente, infinito, instabile e incerto, e dunque linguisticamente non descrivibile, un passato chiaro, stabile, certo, e dunque linguisticamente ben descrivibile [...] *Solo grazie alla morte, la nostra vita ci serve ad esprimerci*»[68]. Come direbbe il Marx ventenne, è pro-

---

[64] P.P. Pasolini, *Ultima conversazione,* intervista a cura di Gideon Bachman e Donata Gallo, agosto 1975, ora in *Con Pier Paolo Pasolini,* cit., p. 123.
[65] *Osservazioni sul piano sequenza,* cit., p. 241.
[66] Op. ult., cit., p. 244.
[67] Op. ult., cit., p. 245.
[68] Op. ult. cit., pp. 244 s.

prio dalla morte dell'eroe che si può risalire alla storia della sua vita[69].
La morte è dunque, nella vita dell'individuo, la condizione necessaria del significato. Ma è anche la condizione necessaria della "moralità": «Ognuno di noi (volendo o non volendo) fa vivendo un'azione morale il cui senso è sospeso. Da ciò la ragione della morte. Se noi fossimo immortali saremmo immorali, perché il nostro tempo non avrebbe mai fine, quindi sarebbe indecifrabile, eternamente sospeso e ambiguo»[70]. Non solo la morte *di fatto* determina il significato: addirittura essa è un *dover essere* morale, una condizione della pienezza culturale e umana.
Se dalla vita dell'individuo si passa al film, si trova che in esso — per opera del montaggio — il «senso è già compiuto e decifrabile, come se la morte fosse già avvenuta. Ciò vuol dire che nel film il tempo è finito, sia pure per una finzione. Bisogna dunque accettare la favola per forza. Il tempo non è quello della vita quando vive, ma della vita dopo la morte: come tale è reale, non è un'illusione e può benissimo essere quello della storia di un film»[71]. Il Pasolini adolescente avrebbe forse detto che il film è l'immagine della vita da oltre il punto della morte, così come il cinema è una sorta di «confidenza col sole»[72].
Il cinema, allora, è per Pasolini, come per Benjamin e anche per Bloch, dinamite? Forse sì, se si pensa alla vittoria sul tempo e sulla morte riportata dall'infinito piano sequenza. Certamente, però, il film non supera la morte, non le si oppone, per il fatto che in essa trova tutto il proprio significato, la propria espressività, la propria "moralità". Se il cinema è sogno e utopia, il film sarà, al contrario, *il fatto radicalmente anti-utopico*. Tra l'una e l'altro vi è una opposizione irrisolvibile, una dialettica binaria priva di sintesi riconcilianti. Se nei *film* della trilogia si sviluppa il tentativo estremo di superare l'opposizione cinema/film, *Salò* è il riconoscimento dell'impossibilità di quest'ultima illusione.
Tra la tesi della vita-cinema e l'antitesi della morte-film — come tra la tesi dell'"istinto di conservazione" e l'antitesi del "desiderio di morire" — c'è una sola possibilità di affermare una individuale libertà: «'Libertà'. Dopo averci ben pensato ho capito che questa parola misteriosa non significa altro, infine, nel fondo di ogni fondo,

---

[69] K. Marx, *Lavori preparatori per la tesi di laurea*, in *Scritti politici giovanili*, a cura di Luigi Firpo, Torino, Einaudi, 1975, p. 506.
[70] P.P. Pasolini, *I segni viventi e i poeti morti*, 1967, in *Empirismo eretico*, cit., p. 225.
[71] *Essere è naturale?*, cit., p. 251.
[72] «Il facchino di *un* film — a differenza del facchino *del cinema* che è un facchino vivo — è un facchino morto»: *La paura del naturalismo*, 1967, in *Empirismo eretico*, cit., p. 253.

che... 'libertà di scegliere la morte'»[73].
Ci sono, in *Salò*, quattro narratrici. L'ultima è muta, muta come la morte nei sogni. La narratrice muta, di fronte allo scempio che dell'umanità è compiuto dal fascismo totale, afferma la *propria* libertà, *scegliendo* la morte[74]. La stessa libertà è, alla fine, conquistata da Paolo, combattuto tra l'inattualità (santità) e la storia (chiesa e dominio). È un caso che il *San Paolo* sia *un film mai realizzato?*

---

[73] *Il cinema impopolare*, cit., p. 273.
[74] Se in tutto questo si scorgono tracce consistenti della "scelta" esistenzialistica, si ricordi che il giovane Pasolini scrive: «L'unica filosofia che io sento moltissimo vicina a me è *l'esistenzialismo*, con il suo poetico (e ancora vicinissimo a me) concetto di "angoscia", e la sua identificazione esistenza - filosofia» (*Lettere a Franco Farolfi*, cit., p. 24).

Come e perché l'obiettivo cinematografico

Mario Bernardo

È provato che, oltre alla bassa sensibilità delle emulsioni fotografiche, anche la poca luminosità e incisione degli obiettivi rallentò gli studi per il cinematografo.
Louis Ducos du Hauron aveva costruito nel 1864 una sua macchina da presa molto prima di Edison e dei fratelli Lumière. Ma le emulsioni poco sensibili e la scarsa luminosità degli obiettivi, non gli avevano permesso di mettere a buon frutto la sua scoperta. Hauron conosceva certo alcuni obiettivi semicorretti, sebbene l'informazione sulle invenzioni era assai lenta a diffondersi, e ancor più le scoperte scientifiche a divenire prodotti alla portata di tutti. Nel 1864, poi non erano stati completati nemmeno gli studi di Steinheil e di Delmayer. E gli obiettivi migliori richiedevano più di trentadue volte la luce che sarebbe oggi necessaria per esporre le stesse emulsioni di allora con un moderno obiettivo f/2.0[1].

---

[1] L'obiettivo è un sistema ottico centrato, composto di una o più lenti o specchi, destinato a restituire un'immagine reale, piana, ingrandita, o impicciolita e capovolta. Esso non ha solo la funzione di riprodurre un'immagine del mondo, ma possiede anche la capacità di allargare o restringere il campo visuale, mutando l'effetto prospettico dell'occhio umano. Può essere considerato la parte principale della camera oscura, quantunque in questa sia sempre possibile riprodurre un'immagine senza l'ausilio di lenti, sfruttando solo il foro stenopeico. L'obiettivo però si è dimostrato un artificio di enorme utilità, offrendo immagini più distinte, più a fuoco e meglio illuminate.
Quando gli obiettivi sono di una sola lente, vengono detti semplici. Composti, nel caso in cui le lenti siano in numero maggiore. Se le lenti sono saldate col balsamo del Canada o con un altro collante sintetico il sistema si dice cementato. Un obiettivo formato da due lenti (doppio) si dice simmetrico, quando i due gruppi sono costituiti dallo stesso numero di elementi del medesimo tipo e asimmetrico, nel caso opposto.
I criteri costruttivi degli obiettivi si basano soprattutto sulla rifrazione, che è la proprietà dei raggi luminosi di essere deviati nel passaggio da un corpo trasparente ad un altro. Il rapporto tra i seni dei due angoli formati dalla superficie di impatto e i raggi di incidenza e di rifrazione dà il valore dell'indice caratteristico del mezzo trasparente. Questo rapporto è detto appunto indice di rifrazione e viene designato con la lettera "n".

La tecnica costruttiva degli obiettivi è enormemente progredita nel tempo. Un moderno obiettivo molto economico, per dilettanti, è molto più sofisticato e perfetto del primo tele, costruito nel 1685, a fini sperimentali, da Johannes Zahn, usando due lenti, una convessa e l'altra concava, le cui lunghezze focali erano rispettivamente, la prima maggiore della seconda.

Se, ad esempio, un fascio di raggi attraversa una lastra di vetro, passando dall'aria al vetro e viceversa, i raggi si spostano, ma rimangono paralleli a se stessi, purché le facce della lastra siano parallele tra loro. Se invece queste facce sono relativamente sghembe, come nel caso del prisma, i raggi deviano a seconda della loro inclinazione relativa e dell'indice di rifrazione del vetro.
Le lenti sono manufatti limitati da una o due facce curve. Quando la faccia curva è una sola, l'altra superficie è necessariamente piana. Le facce curve possono essere considerate composte da un numero infinito di piccolissimi prismi contigui, tangenti al profilo curvo della lente in esame. Per questo le lenti deviano i raggi coi quali interferiscono. Una lente è detta convergente o positiva quando la curvatura della superficie è convessa; divergente o negativa quando tale curvatura è concava.
In genere gli obiettivi sono costituiti da una serie di lenti di vario tipo, allineate sull'asse ottico, linea ideale passante per il centro delle facce e contenente il centro ottico. Quando la focale dell'obiettivo è uguale alla diagonale del formato fotografico in uso, l'obiettivo è normale e abbraccia approssimativamente un angolo di 45°. È a fuoco lungo o corto quando la lunghezza focale è maggiore o minore della diagonale stessa. I grandangolari sono degli obiettivi a corto fuoco nei quali è stata apportata un'opportuna correzione per il formato di destinazione. Un grandangolo per un dato formato, difficilmente può esserlo, o andar bene, per un formato diverso. La stessa differenza la si ritrova nel caso dei teleobiettivi, più leggeri dei normali lunghi fuochi e nei quali un elemento posteriore avvicina il piano immagine riducendo la lunghezza effettiva dell'obiettivo stesso.
Il comportamento di un obiettivo è dato dalla costruzione delle facce, dalla posizione delle sue lenti, e dall'indice di rifrazione del materiale vetroso dei vari elementi. Comunemente le lenti sono fatte di vetro d'ottica i cui componenti principali sono silice (SIO_2), cioè sabbia, più alcune basi metalliche. Il vetro, come noto, è un composto amorfo scoperto da circa 5.000 anni. Sembra infatti che i Fenici lo abbiano ottenuto la prima volta miscelando ad alta temperatura la sabbia e la soda. Gli Egizi e i Veneziani poi, in ordine di tempo, ne perfezionarono le tecniche e la composizione.
Nei vetri degli strumenti ottici, pur rimanendo la sabbia il costituente principale, sono presenti radicali acidi, quali l'acido ortoborico e l'acido fosforico. Tra gli altri costituenti essenziali del vetro ottico figurano le basi di potassio, sodio, alluminio, piombo, bario, zinco e, nei vetri più moderni, di parecchie terre rare. Generalmente tali basi entrano a far parte del composto vetroso sotto forma di carbonati, e ciò in virtù delle proprietà di questi ultimi di sviluppare alle alte temperature CO_2 che, col relativo gorgoglio, favorisce il necessario rimescolamento della massa vetrosa. La preparazione del vetro d'ottica richiede particolari accorgimenti, soprattutto per il formarsi di bolle all'interno del magma che ne deprezzano la qualità. La massa incandescente deve essere continuamente rimestata con un procedimento, detto "guinandaggio", dall'inventore, P.L. Guinand, che lo praticò alla fine del '700. Anche nel raffreddamento va posta particolare cura, infatti molti sbozzi esigono mesi di lento raffreddamento. In commercio ci sono anche obiettivi di plastica, di polimeri per lo più acrilici, metacrilato, polistirolo, stirene, acrilonitrile, ecc., ma trovano scarso uso in campo professionale.
La vetreria più rinomata per i vetri d'ottica è ancora la Shott di Jena, che ha da tem-

La correzione delle aberrazioni ottiche degli obiettivi avvenne molto presto, e si completò rapidamente con l'invenzione di Niepce. Nel 1839 Joseph MIksa Petzval aveva già costruito per I.F. Voiglander un obiettivo da ritratto che eliminava la curvatura di campo, a causa della quale l'immagine riprodotta dall'obiettivo non risulta a fuoco su un piano, ma su una superfice curva, come ad esempio una calotta sferisca. (fig. 1) Petzval costruì il suo obiettivo con una focale di 150 mm. e una luminosità di f/3,6, eccezionale per quei tempi. Allora gli obiettivi più luminosi erano f/6,3 o f/9, quando non f/11. L'obiettivo del tecnico ungherese presentava un primo gruppo convergente acromatico, e un secondo, costituito da una lente menisco convessa e da una biconvessa a minore positività.
Nel 1812 W.H. Wollaston aveva tentato di correggere parzialmente l'aberrazione di cromaticità usando un obiettivo prismatico a menisco acromatico. Ma solo Jean Gabriel Chevalier riuscì, nel 1829, a risolvere la correzione quasi totale del cromatismo, abbinando una lente di vetro normale, "crown" (silicato di sodio e potassio, con calcio, alluminio e bario) fortemente positiva ad una di "flint" (vetro al piombo) più debole della prima.
Nel 1841 Carl Friedrich Gauss pubblicò la sua teoria delle lenti in cui prendeva in considerazione soltanto i raggi che passano per l'asse principale, o vicini ad esso, trascurando tutti gli altri. Gauss chiamò tali raggi "parassiali" ed enunciò contemporaneamente il concetto di "lunghezza focale". La teoria di Gauss sta all'ottica sperimentale come la trigonometria all'agrimensura e rappresenta il più valido strumento dei disegnatori ottici per controllare l'intero campo delle aberrazioni con le quali deve confrontarsi il progettista. (fig. 2).
In quegli stessi anni nascono Abbe e Rayleigh.

---

po fornito un elenco di vetri pregiati da essa prodotti e che fa testo per gli ottici di tutto il mondo. Gli ultimi sei vetri della serie di Jena sono tanto delicati che si alterano esponendoli all'aria e vanno per ciò impiegati soltanto montati tra altri due vetri più stabili.
Nell'obiettivo, come nelle lenti, oltre all'asse e al centro ottico, ha particolare importanza il fuoco, quel punto cioè dove converge il fascio di raggi paralleli che vi interferisce. Un altro elemento è il raggio di curvatura delle superfici (di solito sferiche). Seguono i piani principali, che tagliano perpendicolarmente l'asse ottico, i punti nodali attraverso i quali passano tutti i raggi incidenti alla lente o all'obiettivo che spesso giacciono sui piani principali.
Varie imperfezioni, dovute a difficoltà di costruzione, alla qualità del vetro, ecc., discostano il comportamento reale delle lenti dal comportamento teorico. Questi difetti, detti aberrazioni, vengono generalmente corretti sommando più lenti, infatti contenendo una il difetto dell'altra, per compensazione viene rettificato il comportamento finale. In tal modo nasce l'obiettivo corretto, che viene diversamente chiamato a seconda della correzione in esso presente (anastigmatico, rettolineare, acromatico, aplanetico, isoplanetico, ecc.).

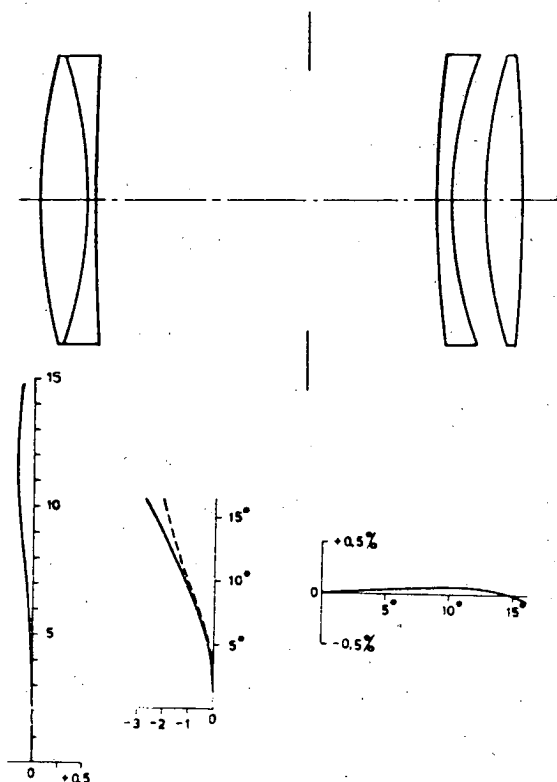



Fig. 1
Schema dell'obiettivo per ritratti costruito da Petzval per la Voiglander nel 1839

Nato nel 1840 da umile famiglia. Ernst Abbe divenne responsabile del laboratorio di ottica Carl Zeiss, di Jena. È sua l'idea del numero che classifica i vetri ottici. Il numero "di Abbe" è eguale al reciproco del grado di dispersione e alla differenza di rifrazione tra due estreme lunghezze d'onda. Grazie ad esso è possibile correggere l'aberrazione di cromaticità con metodo scientifico. (fig. 3) E stabilì anche il principio per correggere l'aberrazione "di coma". La regola di Abbe fu detta "condizione del seno", poiché vuole che la distanza tra l'asse della lente e il punto di entrata di un raggio luminoso a tale asse parallelo sia eguale alla lunghezza focale del sistema per il "seno" dell'angolo nel punto di fuoco tra il raggio stesso e l'asse della lente.
Nel 1842 nell'Essex, nacque un altro protagonista dell'ottica teorica, John William Strutt, poi barone di Rayleigh. Nel 1879 sostituì J.C. Maxwell alla cattedra di fisica sperimentale di Cambridge, fino a quando si ritirò dall'insegnamento per dedicarsi completamente agli studi, e nel 1904 ottenne il Nobel per la fisica.
In ottica egli stabilì alcuni principi fondamentali per la costruzione di una lente perfetta. È suo il merito di aver dimostrato le condizio-

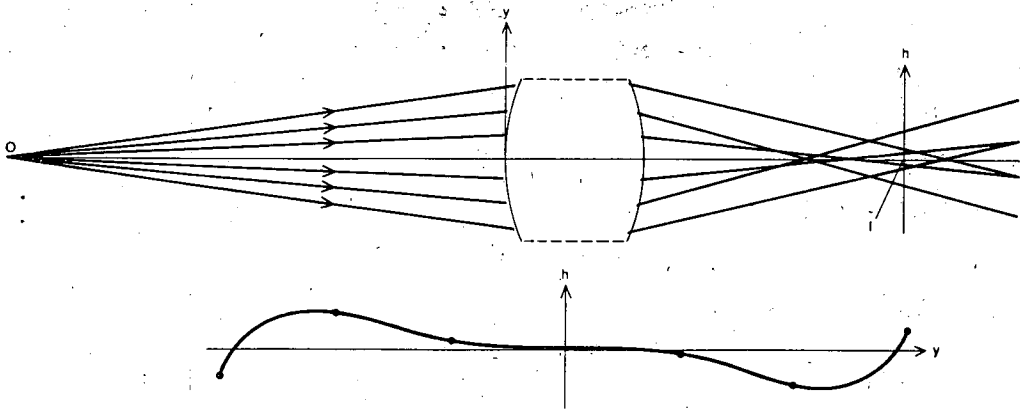



Fig. 2
Aberrazione sferica trasversa secondo il modello Gaussiano.
O = origine dei raggi; h = aberrazione pr una data lente; I = punto immagine Gaussiano.
La curva tracciata inferiormente si riferisce al comportamento di alcuni soltanto dei raggi, mentra la aberrazione dei raggi rimanenti si ottiene per interpolazione dalla curva

REFRACTIVE INDEX

2.00
1.95
1.90
1.85
1.80
1.75
1.70
1.65
1.60
1.55
1.50
1.45

85 80 75 70 65 60 55 50 45 40 35 30 25 20

ABBE NUMBER

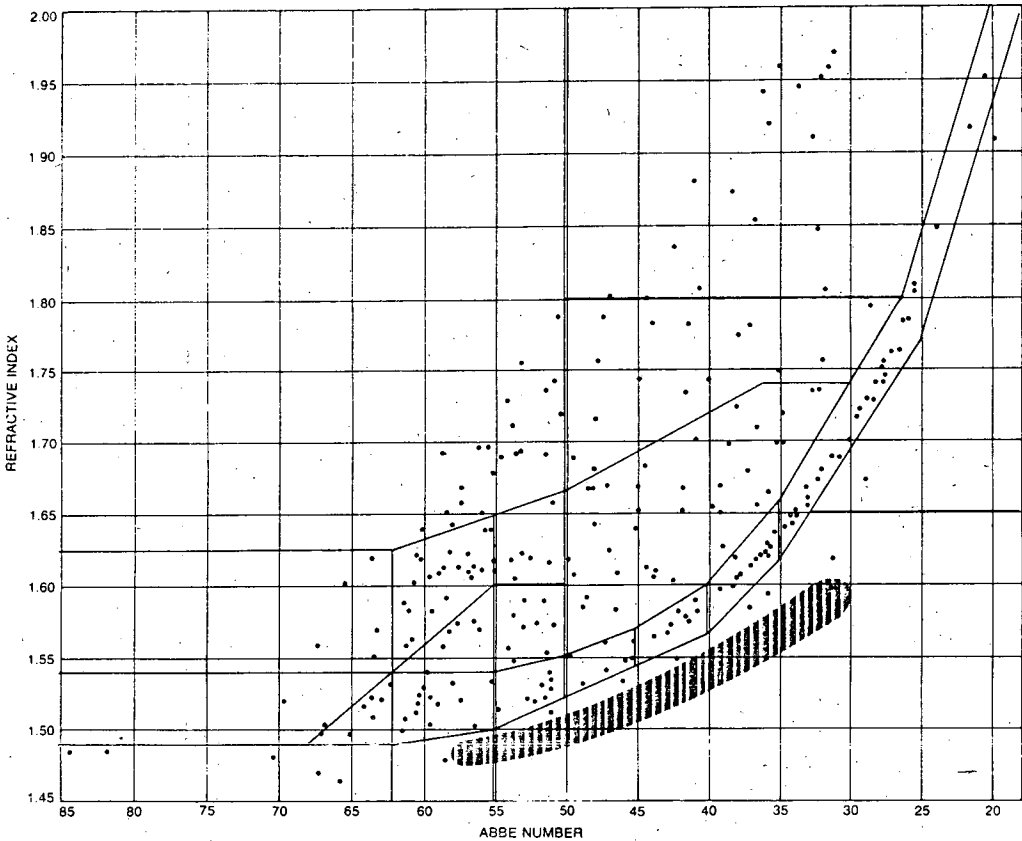



Fig. 3
Grafico per la ricerca del numero di Abbe. Ad ogni punto corrisponde un differente tipo di cristallo. I punti che cadono nella zona tinteggiata corrispondono ai vetri alle terre rare. La zona tratteggiata delimita i punti corrispondenti a materiali plastici

ni in base alle quali un'immagine non differisca molto dall'originale, vale a dire che tutti i raggi generatori seguano traiettorie eguali o che tali percorsi non differiscano tra loro più di 1/4 della lunghezza d'onda della luce in uso.
Nel 1866 Karl August Steinheil costruì a Monaco un obiettivo aplanetico, con apertura di soli 40° e f/8, che correggeva l'aberrazione di sfericità, aberrazione che si ha con sorgenti puntiformi monocromatiche a fascio aperto quando l'immagine di un punto risulta un disco. Nello stesso anno J.H. Dallmayer creò un progetto di obiettivo rettolineare rapido, che resistette fino al 1920. La funzione di questo obiettivo era correggere le distorsioni che, secondo i casi, danno un'immagine a forma di cuscino o di barile, per cui le linee rette risultano curve. Nel primo dopoguerra si produssero obiettivi commerciali "a tripletto" capaci di sostituire il modello di Dallmayer ma molte ditte tuttavia continuarono a costruire il rettolineare rapido.
Quando i Lumière eseguirono la loro famosa proiezione al Salon Indien, gli inconvenienti fondamentali degli obiettivi erano quasi tutti superati. Sei anni prima, nel 1889, Paul Rudolf aveva affrontato l'ultimo dei problemi, quello dell'astigmatismo, creando per la casa Zeiss il suo anastigmatico Protar. E due anni prima soltanto, nel 1893, H. Dennis Taylor aveva attuato la rivoluzione che dava vita all'ottica moderna, costruendo appunto il "tripletto". (fig. 4) Il disegno di Taylor consisteva in tre lenti non a contatto: due convergenti e una centrale divergente[2].
Mentre lavorava per la Cook & Sons di York, costruì il suo obiettivo e si associò nella Taylor & Hobson che deteneva tutti i diritti del nuovo brevetto.
Il tripletto di Taylor rappresentò un grande successo delle arti ottiche, e, in breve, fu l'obiettivo più richiesto dal cinematografo. Aveva una apertura considerevole per quei tempi di f/3,1 e f/3,5.
Ovviamente del tripletto di Taylor i Lumière non poterono usufruire, ammesso che ne fossero a conoscenza. Così nel 1895, come dimostrano le immagini delle loro riprese, usarono un lungo fuoco, forse un Leitz, con discreta incisione laterale e scarsa deformazione prospettica, mentre i personaggi non avvertivano l'occhio della macchina da presa che evidentemente li spiava da lontano.

---

[2] Gli ottici sostengono che un obiettivo fotografico perfetto deve contenere otto condizioni diverse: avere una data lunghezza focale; essere corretto da cromatismo assiale; avere un campo immagine sufficientemente piano; non avere differenze cromatiche da ingrandimento; non avere distorsioni; essere corretto da aberrazione sferica; essere immune da coma e da astigmatismo. Per soddisfare queste otto norme, il sistema ottico necessita di altrettanti gradi di libertà. Nel tripletto, gli elementi costruttivi opzionabili sono appunto otto: le sei facce delle tre lenti e le due distanze d'aria variabili tra una lente e l'altra.

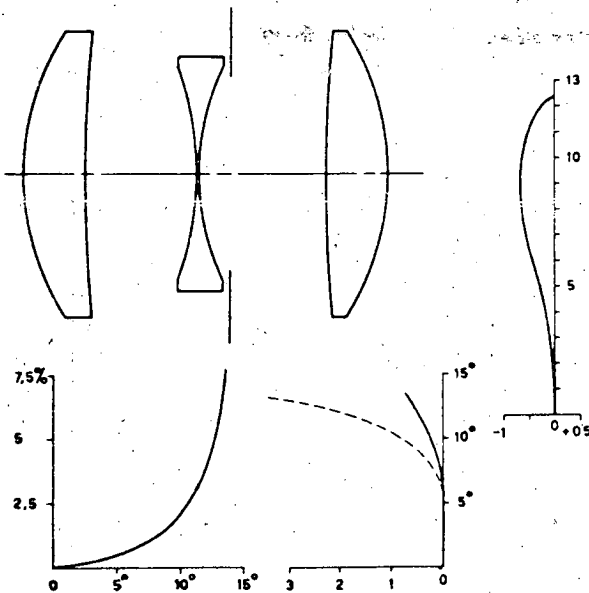



Fig. 4
Schema costruttivo del "tripletto" di Taylor del 1893

A fine secolo, gli obiettivi fotografici erano tutti costruiti per formati superiori al 35 mm., nato col cinematografo. Così, adattati alla macchina di Lumière, divenivano automaticamente dei lunghi fuochi o tele. Gli obiettivi non erano forniti di tacche per i diaframmi che venivano apprezzati ad occhio dagli operatori e le lenti non erano trattate. Solo più tardi, nel 1899, lo stesso Taylor scoprì che l'appannamento aumentava la trasmissione luminosa delle lenti, ma non riuscì mai a risolvere con metodi pratici il problema del trattamento.

Solo a qualche anno dall'invenzione dei Lumière, si pensò al vantaggio di mutare l'ottica per evitare soprattutto gli spostamenti di macchina ad ogni cambio di inquadratura, perché l'obiettivo intercambiabile è parente stretto del montaggio. Le ottiche avevano valori strani, il 42, il 60, il 45, il 38 mm. e ridotta ne era la luminosità che non sempre superava il f/4,5. Oltre a ciò i molti difetti costruttivi ne sconsigliavano l'uso a tutta apertura. I diaframmi, come già detto, non erano segnati sulla montatura dell'obiettivo e solo verso gli anni dieci si pensò a sistemare una serie di tacche, tra loro in rapporto geometrico, per le aperture. Gli operatori, usando più obiettivi per la stessa scena, avevano così una base di riferimento per non dover procedere proprio alla cieca.

I diaframmi geometrici tuttavia non corrispondevano per ciascun obiettivo alla stessa luminosità. Criteri costruttivi diversi, materiali differenti e difetti meccanici, oltre alla mancanza di trattamento delle lenti, offrivano una trasmissione effettiva variabile da obietti-

vo a obiettivo. Tutto ciò rendeva difficile il lavoro del fotografo se non aveva già usato in precedenza le ottiche in corredo alla macchina. Occorreva una notevole esperienza in chi praticava la fotografia cinematografica e doveva cimentarsi con le ristrettezze del tempo produttivo. Il problema divenne ancor più serio quando, anziché lavorare in esterno con luce naturale, aumentarono le riprese interne con luce dell'arco e quando le macchine furono fornite di torretta a più obiettivi, rapidamente cambiati durante l'azione.

I primi fabbricanti di obiettivi cinematografici furono gli stessi che avevano costruito fino allora le ottiche per fotografia. Si trattava della Zeiss, della Goerz, della Cook, della Voiglander, della Wollenshak, della Krauss, della Kinoptic, della Meyer, ecc. Per il cinema non si usavano obiettivi destinati alle fotocamere, e le ditte mettevano maggior cura nel produrre quelli destinati alle macchine da presa, mentre la fotografia, assai diffusa tra i dilettanti, richiedeva già materiali di serie.

Fino alla prima guerra mondiale non vi furono grandi innovazioni. Va ricordato che fin dagli anni Dieci si tentò di risolvere il critico problema dell'astigmatismo, accoppiando obiettivi semplici di focali diverse che stavano tra loro nel rapporto di ingradimento richiesto. Su questa base, dopo la guerra, nacquero le "trousses" di obiettivi semplici, che l'operatore accoppiava formando gli obiettivi "emisimmetrici" (fig. 5).

Alla vigilia della guerra '14-'18, gli operatori avevano a disposizione una discreta varietà di obiettivi più o meno corretti, mentre la sensibilità delle emulsioni aumentava e facilitava le riprese in interni.

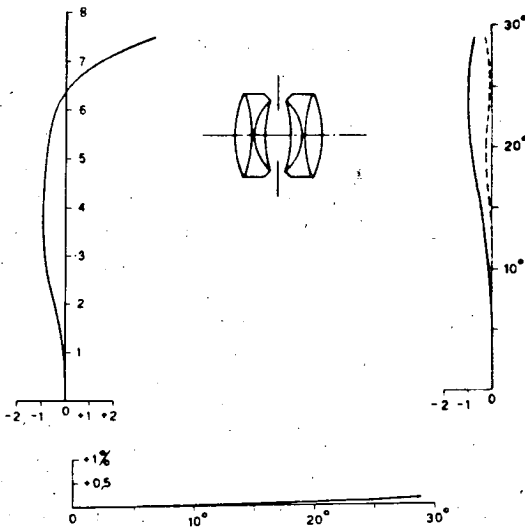



Fig. 5 Anastigmatico di von Hoeg col quale si componevano le *trousses* negli anni trenta

Nei teatri di posa si sfruttava molto la luce degli archi voltaici e si usavano anche lampade a vapori di mercurio a bassa pressione. L'utilizzo di luce artificiale e di luce naturale contemporaneamente imponeva di esporre con diaframmi molto più chiusi a vantaggio dell'incisione.

Nel 1920, H.W. Lee creò un obiettivo dotato di perfetta definizione, anche con apertura di f/2.0. Come noto, tanto maggiore è l'apertura, tanto più critica diviene la definizione dell'immagine, soprattutto nella zona periferica dell'obiettivo (fig. 6).

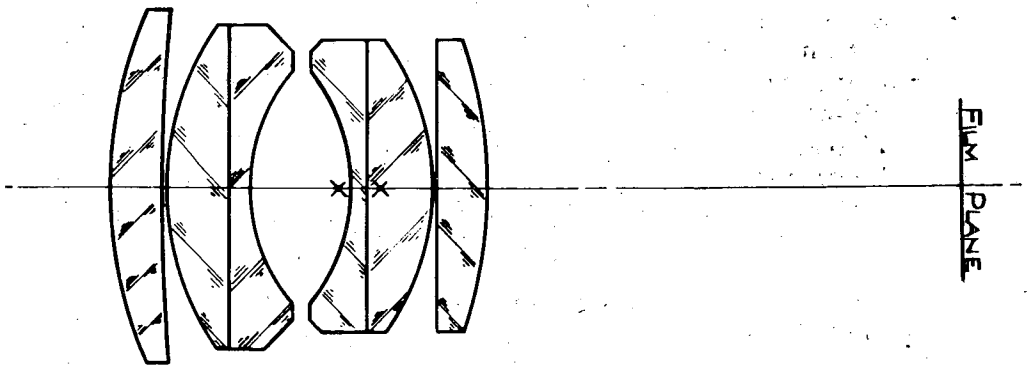



Fig. 6. Il Cooke Speed Panchro f/2 costruito da H.W. Lee nel 1920

La scoperta di Lee, fatta per la Taylor & Hobson, si dimostrò utilissima non appena si affermò il sonoro dopo il 1927. Le riprese sonore, infatti, non dovevano essere disturbate dagli archi, che producevano un notevole ronzio. Si dovevano utilizzare le meno potenti lampade al mercurio o le deboli lampade a filamento, che erano appena state introdotte nei teatri di posa. I coefficienti di illuminazione in interno divennero sensibilmente più bassi e il nuovo obiettivo si rivelò quindi prezioso, e fu presto copiato, con piccole variazioni, da altre ditte quali la Zeiss, la Ross, la Kern, la Schneider. I Sommar, i Biotar, gli Xenor divennero in breve famosi. Prima degli anni Trenta, la Taylor & Hobson migliorò ancora la propria serie, mettendo sul mercato i Cook Speed Panchro.

Nel 1924 fu prodotto un trasfocatore costruito a fini militari. Verso la fine del '700, Robertson aveva provato a variare la focale durante la proiezione delle sue "Fantasmagorie", con l'uso di una coppia di lenti mobili. L'obiettivo di Robertson era una normale lente positiva seguita da un tele negativo, collegati da alcuni ingranaggi e per il

funzionamento corretto era necessaria una variazione di fuoco. In seguito, Fleury allo Chatelet, con il primo trucco della storia del cinema, realizzava una variazione di focale per ingrandire l'immagine con due lenti spostate tra loro da una vite senza fine.
Nel 1924, il varifocale della Cook era capace di mutare ingrandimento con lo spostamento di uno dei due gruppi ottici di cui era composto. Il congegno, molto imperfetto, richiedeva la contemporanea variazione del diaframma per compensare la perdita di luminosità durante la corsa ed era stato ideato per mantenere costante il campo sotteso durante le riprese aeree su terreno ondulato. L'esempio della Cook fu subito seguito da altre case, ma sempre con modelli poco soddisfacenti. La Bush presentò il Vario Glaukar, la Rodenstock il Varigon, la Astro il Transfocator. Alcuni di questi trasfocatori erano soltanto un gruppo afocale applicato all'obiettivo di ripresa. E fino al 1932 i progressi nella progettazione di obiettivi varifuochi non furono notevoli. Ma in quell'anno, sempre la Cook, costruì un gruppo ottico con un efficace ingrandimento, dal 40 al 120 mm., e una discreta luminosità, f/4,5. Richiedeva sempre la variazione di diaframma durante la corsa, il fuoco era indeciso, l'incisione lasciava molto a desiderare e il modello nulla aveva a che fare coi moderni trasfocatori.
In questo stesso periodo venne adottata la prima macchina Technicolor Tripack. In essa il fascio immagine, grazie ad una prima retto, veniva scomposto in due parti e la distanza dell'obiettivo dal piano pellicola era considerevole. Se questo poteva essere accettato nel caso dei teleobiettivi, diventata un fattore di incompatibilità coi grandangolari. Il grandangolare, infatti, non può fornire un piano immagine corretto troppo distante dall'ultima lente del sistema. La Cook risolse il problema creando un tipo speciale di obiettivo, il grandangolo Technicolor Speed Panchro, che arriva ad abbracciare fino ad 80 di campo con un'apertura geometrica di f/1,7 (fig. 7). Questo tipo di obiettivo fu battezzato "retrofocus", o "telemetro invertito". Il retrofocus è costituito da una lente frontale negativa su cui arrivano i raggi paralleli che divergono e sono raccolti da un secondo gruppo positivo che li concentra sul piano immagine. In sostanza, il criterio è opposto a quello del teleobiettivo. La lunghezza focale posteriore diventa così maggiore di quella effettiva dell'obiettivo, il quale in pratica funziona come un grandangolare. Questa scoperta risolse molti problemi, soprattutto negli anni immediatamente successivi, quando la costruzione delle macchine da presa reflex richiese una maggior distanza tra ottica e quadruccio per dare spazio allo specchio dell'otturatore o al prisma.
Nel 1927, contemporaneamente alla nascita del sonoro, Henri Chrétien studiava la messa a punto del suo Hypergonar. Nel secolo scorso, il fisico olandese Abbe era giunto alla conclusione che gli

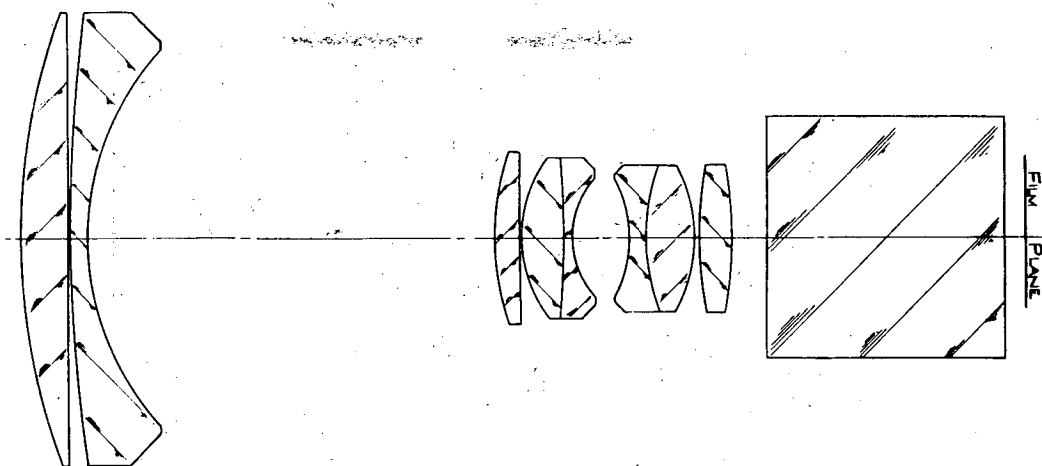



Fig. 7 Teleobiettivo per macchina da presa Technicolor 35 mm. a tre film, costruito dalla Taylor- Hobson

obiettivi anamorfici non avrebbero potuto essere privi di aberrazioni. Abbe lavorava alla Zeiss e i suoi studi erano stati confortati da approfondite prove pratiche. Il merito di Chrétien per ciò fu quello di costruire, anziché un buon obiettivo anamorfico, impossibile a disegnarsi, soltanto un dispositivo afocale da usarsi in combinazione con un obiettivo sferico. L'Hypergonar di Chrétien non era perfetto, ma sufficientemente privo di aberrazioni però, per poter trovar uso in fotografia. Nel 1929 il congegno era a punto, ma forse il momento per la sua proficua utilizzazione non era ancora giunto. Il gruppo anamorfico non ebbe allora fortuna, e tanto meno un dispositivo simile, costruito da Sidney H. Newcomer, per il 16 mm.[3]

[3] Il principio del Cinemascope si basa sui seguenti criteri: un'immagine compressa progressivamente dal centro verso la periferia, registrata su negativo e opportunamente stampata, viene disanamorfizzata nel momento della proiezione. Le deformazioni laterali richiederanno uno schermo, oltre che più largo, anche leggermente curvo, e il proiettore corredato di lente anamorfica. I sistemi anamorfici sono gruppi ottici che sfruttano l'astigmatismo delle lenti cilindriche. Queste lenti possiedono due piani di simmetria che si intersecano sull'asse ottico. Il piano principale, parallelo alle generatrici della superficie cilindrica, coincide con la generatrice centrale. Il secondo piano è uguale al primo e interseca le dette generatrici.
Un pennello di luce, che scaturisce da una fessura orizzontale e tagli secondo la normale il piano parallelo alle generatrici, ha un comportamento particolare: fa convergere i raggi del pennello in un punto, come se nel loro cammino dentro la lente essi trovassero tanti prismi di rifrazione. Questo effetto viene detto anamorfizzazione.
Se invece lo stesso pennello interseca la lente parallelamente alle generatrici della superficie cilindrica, i raggi verranno trasmessi senza aberrazioni di sorta. Tramite la lente anamorfica l'immagine di un cerchio diviene un'elisse; l'immagine di una croce greca, un'altra croce, con le braccia orizzontali più corte delle verticali. È quin-

Il fatto che Chrétien, nella sua proposta, non aveva le idee chiare se l'anamorfizzazione dovesse essere praticata verticalmente o orizzontalmente, lascia capire il motivo dell'accantonamento del sistema nel clamore dell'avvento del sonoro.
Nel 1927 il geofisico George W. Morey si occupò di vetri ottici e, insieme a Charles W. Friedrich della Kodak, disegnò un obiettivo da costruirsi con materiale vetroso "ideale". Morey proseguì, poi, le ricerche, privatamente nel suo appartamento e cercò di creare "in provetta" un tipo di vetro simile e con gli stessi indici di rifrazione e dispersione di quello ideale.
Nel 1932 riuscì finalmente a combinare un cristallo con caratteristiche molto simili a quelle teoriche, ma non perfettamente adatto a costruire obiettivi. Il materiale che aveva ottenuto trattando la miscela vetrosa con ossidi di boro e terre rare, era infatti di colore giallo. Per questa sua caratteristica, il vetro di Morey fu sfruttato soltanto durante la seconda guerra mondiale, in obiettivi per riprese aeree, dove il giallo serviva appunto a sostituire il filtro per penetrare la foschìa.
Nel 1935 John Strong sviluppò un metodo fisico per depositare sulle superfici di cristallo un sottile strato di materiale trasparente (fluoruro di magnesio) a basso indice di rifrazione. Le due riflessioni delle superfici contrapposte, sommate algebricamente, annullavano le perdite di intensità luminosa.
Lo strategemma però non era soddisfacente ai fini pratici, e il merito di aver ottenuto una perfetta correzione delle lenti spetta a Katerine Blodgett che dimostrò come, non solo l'indice di rifrazione dello strato (eguale alla radice quadrata dell'indice di rifrazione del vetro ottico) doveva essere definito, ma anche lo spessore del deposito doveva avere il valore di 1/4 la lunghezza d'onda da correggere.
La scoperta di nuove tecniche come "il trattamento a strati multipli" permette oggi di creare strati antiriflettenti tali da poter costruire obiettivi trattati con antiriflettenti per tutti i colori dello spettro visibile (come, ad esempio, gli obiettivi giapponesi prodotti per conto della Optical California Laboratory Co). (fig. 8)
Ciò non toglie che il successo del 1939, completato da ulteriori studi portati avanti contemporaneamente, non facessero scaturire progetti di obiettivi molto luminosi fin da quei tempi. Il tripletto Cook era diffusissimo e perfezionato, e conviveva col Petzval da ri-

---

di chiaro che una lente del genere è in grado di comprimere nel fotogramma la dimensione orizzontale, mentre la verticale rimane invariata (nella pratica, tuttavia, un opportuno assottigliamento dell'interlinea, maggiora l'immagine anche in altezza). All'atto della proiezione, una lente simile a quella di ripresa riconduce i rapporti alla normalità e dà allo spettatore l'illusione di trovarsi immerso nella vicenda, senza più la costrizione dello schermo.

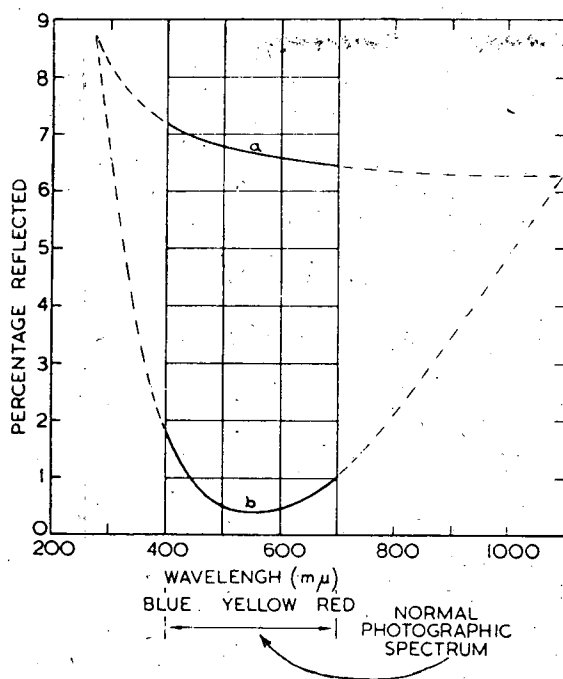



Fig. 8
Percentuale di luce riflessa da un vetro a indice di rifrazione 1,7 per il giallo (a), e da una superfice trattata per una luce di 550 nm. (b)

tratto, dopo le modifiche operate su quest'ultimo dalla Zeiss, per merito di Abbe e di Rudolf. (fig. 9) Della Zeiss era molto ricercato anche il Tessar, l'Heyliar della Voiglander, l'Hipergonar di von Hoegh e il doppio anastigmatico dello stesso costruttore. (fig. 10) In Italia, alla Galileo, si costruivano ottimi obiettivi cinematografici, dei quali erano corredate alcune macchine italiane 35 mm. l'Avia, la Novado e la Benedetti.

All'inizio degli anni Quaranta, compaiono gli obiettivi "asferici". La correzione degli obiettivi comporta sempre un certo numero di lenti o gruppi ottici che vengono, non solo ad aumentarne il peso, ma ne limitano pure la trasmissione luminosa. Si pensò dunque di raggiungere la correzione delle aberrazioni variando il profilo di una sola lente e calcolando allo scopo una curvatura, non più sferica, ma a profilo irregolare. Per tale motivo questi obiettivi furono detti "asferici".

L'invenzione va attribuita ad un astronomo, Bernard Schmidt, che notò come la superfice sferica degli obiettivi sia solo un profilo ideale, mentre, ad esempio, in un telescopio a riflessione, la sezione dello specchio del sistema non può mai essere sferica, ma parabolica. Nel 1930 Schmidt scoprì per caso un metodo manuale per costruire un obiettivo di correzione a profilo irregolare, che egli usò in combinazione di uno specchio sferico. Il risultato di questa sco-

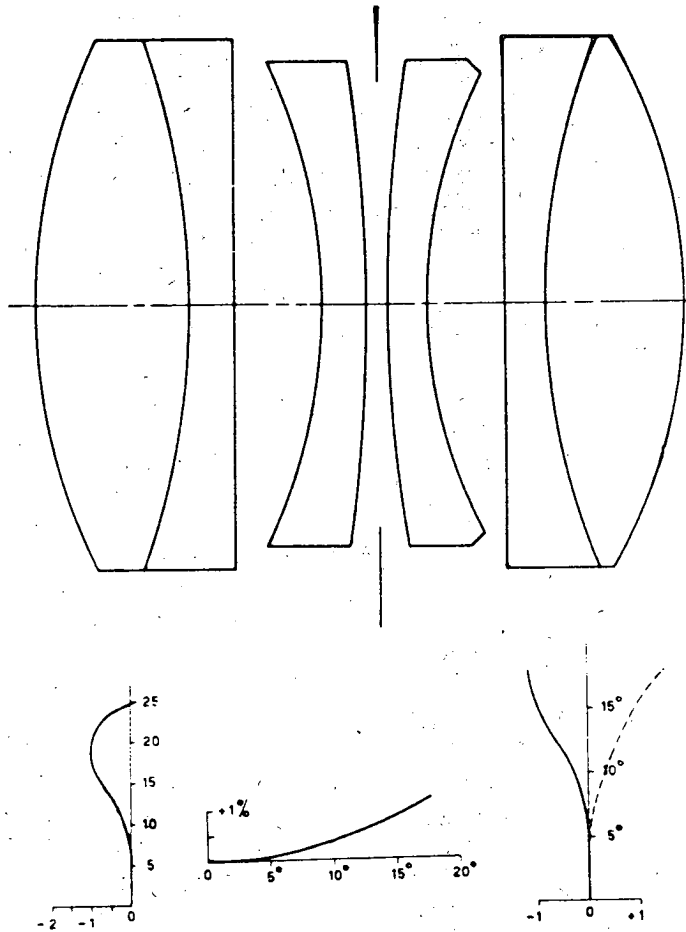



Fig. 9
Il "Plasmat" costruito da Rudolf per la Zeiss di Jena

perta fu il "telescopio ad ampio campo di Schmidt", ma in un primo tempo gli obiettivi asferici vennero usati soltanto in campo astronomico, e solo negli anni Sessanta ebbero una diffusione commerciale e interessarono il cinema.
Un altro astronomo, Roger Hayward, dell'Osservatorio di Monte Wilson, fin dal 1945, aveva progettato un sistema di formatura delle lenti a superfice irregolare molto pratico. Alla fine degli anni Cinquanta, con l'avvento dei calcolatori, il sistema si dimostrò anche molto rapido ed economico e consentì la messa a punto di obiettivi asferici da parte dei principali laboratori ottici.
Il procedimento di fabbricazione è tuttavia sempre costoso, e gli asferici in cristallo ottico, con aperture utili di f/1,2, sono costruiti, in Giappone e in Germania, solo per alcuni modelli di macchine da presa 35 mm. Per usi più commerciali, si preferiscono lenti di pla-

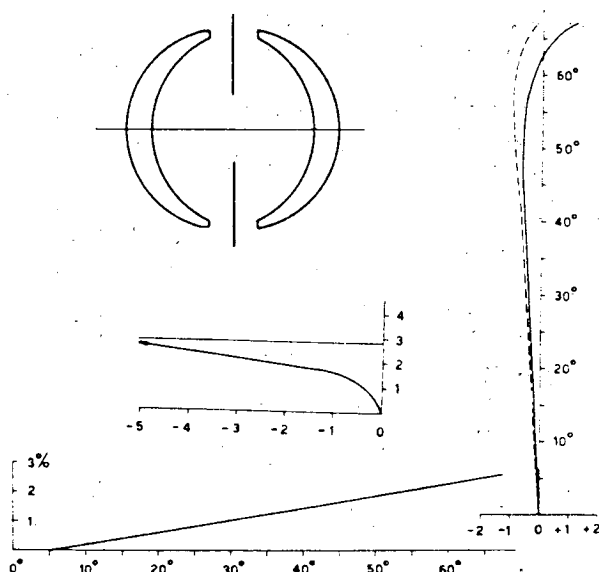



Fig. 10
Hypergon
di von Hoeg

stica, mantenendo costi relativamente bassi con tecniche di fusione e stampaggi.
Esiste tuttavia un'alternativa agli obiettivi asferici. Infatti, il principale difetto corretto con tale tecnica è l'aberrazione di sfericità. A questo scopo, nella costruzione delle lenti ci si è ispirati al cristallino dell'occhio umano che, come noto, corregge l'aberrazione sferica variando l'indice di rifrazione del mezzo dal centro verso la periferia. Con questo modello si sono costruite lenti di cristallo ad indice di rifrazione variabile, in modo da correggere l'effetto negativo della forte sfericità dei bordi col ridurne progressivamente l'indice di rifrazione. Negli anni Settanta si iniziò la produzione di obiettivi che sfruttavano entrambi i metodi con gradiente di indice di rifrazione variabile e con profilo asferico. La maggioranza di questi progressi vanno attribuiti all'introduzione dei computer nei laboratori di ottica che, non solo hanno reso più veloci e più facili i calcoli delle lenti, ma hanno anche dato maggior sicurezza ai costruttori nel prevedere il comportamento finale dei gruppi ottici da essi progettati. In ottica il computer aveva fatto la sua prima apparizione nel 1950 e nel 1954 l'Università del Manchester già adottava il calcolatore per costruire lenti con disegni automatici.
Nel 1956 Rudolf Kingslake incaricò P. Feder di sviluppare un programma automatico di obiettivi cinematografici per la Kodak. Lo stesso Feder costruì poi col calcolatore alcune ottiche per l'USA Air Force e durante il Simposio di Ottica di Rochester, nel 1962, creò al calcolatore in sole due ore e mezza un progetto di lente.

Quel progetto come "obiettivo del simposio", passò alla storia, anche se oggi, lo stesso disegno di obiettivo potrebbe essere creato in soli dieci minuti.
Nell'immediato secondo dopoguerra continuarono anche gli studi per costruire un buon trasfocatore, e nel 1946, F.G. Back e H. Lower compresero che, per evitarne la correzione relativa, il diaframma del trasfocatore andava collocato al di là dell'ultimo elemento mobile. Con questo criterio si disegnò un obiettivo di notevoli prestazioni "a compensazione ottica"[4].
Nel 1949 il fancese Cuviller costruì il trasfocatore a compensazione meccanica per la Som-Berthiot. In esso due componenti positivi, intramezzati da un componente negativo, scorrevano insieme a un quarto componente fisso posteriore mantenendo costante la posizione del piano immagine durante la trasfocata. Questo progetto si dimostrava superiore allo Zoomar, inventato da Back e costruito a Glenn Dove, nel Long Island, che comprendeva cinque gruppi positivi. Il secondo e il quarto di tali gruppi scorrevano accoppiati per creare la variazione di focale senza troppi spostamenti del piano immagine. Anche se per alcuni anni il brevetto della Som Berthiot dominò il mercato del 16 mm., in questo stesso periodo la Watson & Sons Ltd. adottò nella costruzione di alcuni trasfocatori, di rapporto 5 a 1, un progetto a compensazione meccanica attribuito ad Hopkins. In esso le lenti si trovavano in due posizioni distinte: le due opposte, fisse alle estremità, e le centrali, che si muovevano comandate da camme per correggerne il fuoco. Tale trasfocatore venne utilizzato per uno dei primi tubi televisivi appena inventato, l'Image Orticon. Un avvenimento in campo ottico, fondamentale per la tecnica cinematografica, si verificò intorno al 1948. In quell'anno, infatti, si studiò un sistema per istituire la corretta indicazione del diaframma luminoso che equalizzasse il comportamento fotografico di tutti gli obiettivi in uso[5].
Nel 1948 il diaframma per l'apertura relativa fu richiesto soprattutto

---

[4] I trasfocatori sono di due differenti tipi: "a compensazione ottica", quando i gruppi di lenti si spostano rigidamente tra loro creando la variazione di focale e "a compensazione meccanica", quando un congegno, appunto meccanico, fa compiere a uno o più gruppi interni al sistema un movimento controllato da una camma, che sposta le varie lenti modulandone la correzione del fuoco. Vi sono pure trasfocatori a compensazione ottico-meccanica.

[5] In un obiettivo si distinguono tre tipi di aperture: quella *utile*, che rappresenta lo spazio concesso al passaggio dei raggi luminosi; quella *meccanica*, o *reale*, costituita dal diametro del diaframma; e una terza apertura, *relativa*, che indica con precisione la luminosità dell'obiettivo, a prescindere dai difetti di costruzione, dalle perdite per riflessione, ecc. Quest'ultima apertura si dimostra indispensabile a una corretta esposizione del film, specie quando si debbano usare più obiettivi per la stessa scena.

dalla Technicolor e presto venne adottato anche dalla Fox. Fu indicato con la lettera "T", trasmissione. Nel 1953, la American Standard Assoc. ne omologò le caratteristiche e subito la Taylor & Hobson lo adottò per gli obiettivi destinati alle macchine cinematografiche 16 e 35 mm.
La diffusione della televisione e del cinema amatoriale incentivò intorno agli anni Cinquanta lo studio di trasfocatori economici 16 mm.
Nel 1953 si realizzò il sogno di Chrétien e fu prodotto dalla Fox il primo film anamorfizzato, *The Robe.*
Lo strepitoso successo del sistema e dei film in Cinemascope, spinse tutte le case di ottica, anche i piccoli laboratori, a tralasciare ogni altro progetto per costruire modelli anamorfici e spezzare il monopolio nordamericano. In questi anni furono realizzati la lente Cinepanoramic, il Totalscope, il Francescope, l'Angoscope, l'Ultrascope, il Tohoscope. Tutti questi progetti ricalcavano il disegno di Chrétien e consistevano in gruppi anamorfici cilindrici. Solo il Dyaliscope della De Oude Delf, era costituito da un gruppo di specchi curvi, completamente originale.
Nel frattempo, richiamandosi a certe scoperte di Brewster del 1810, un tecnico americano, Robert E. Gottshalk, costruì un gruppo anamorfico prismatico che aveva la caratteristica di poter mutare liberamente il rapporto di compressione. La lente, detta sistema Ultrapanavision e capace di coprire il 70 mm., fu adottata dalla Fox per rafforzare il suo monopolio (fig. 11). Un sistema simile era adottato al Technirama della Technicolor che ebbe fortuna soltanto per pochi anni.
All'inizio degli anni Sessanta si ebbe il boom dei film a basso costo e il risparmio nel cinema si è sempre stranamente polarizzato in un sacrificio dei mezzi tecnici e in una drastica riduzione del persona-

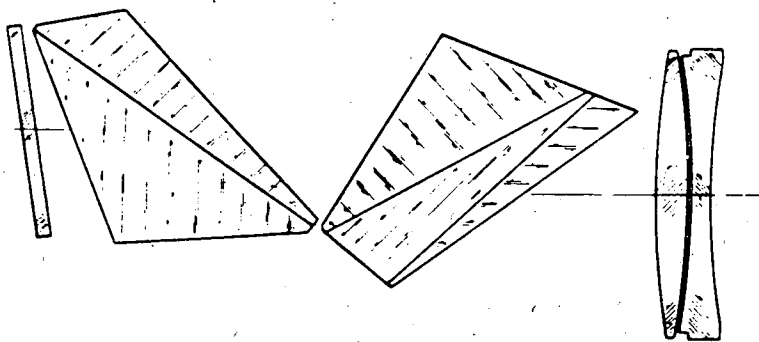



Fig. 11
Lente a prismi per proiezione con anamorfizzazione variabile, costruita dalla Taylor & Hobson.

le addetto a questi mezzi.
Il primo trasfocatore destinato ai professionisti del 35 mm. fu introdotto nel mercato in questo periodo ad opera dei laboratori francesi dell'Angenieux. Era un obiettivo con variazione di focale dal 35 al 170 mm., una corsa sufficiente quindi e una luminosità di f/5,6.
Così l'uso del trasfocatore cominciò a diffondersi nel 35 mm., mentre nel 16 mm. aveva già fatto il suo debutto soprattutto per filmati destinati a programmi televisivi.
La necessità di limitare al massimo l'uso del carrello col notevole onere economico di trasporti e personale addetto, intensificò le ricerche per creare trasfocatori a basso prezzo e ad alto rendimento tecnico.
Nel 16 mm. il trasfocatore di maggiore successo commerciale fu l'Angenieux, e per un ventennio avrebbe tenuto il monopolio. L'obiettivo era un 12/120 mm., con una buona corsa quindi, e un'ottima luminosità di f/2,2.
Più tardi, altri trasfocatori riuscirono ad imporsi, pur rimanendo immutata la fama del modello francese. Il Canon 12/120, con possibilità macro, precedette di alcuni anni il trasfocatore della Zeiss, Vario-Sonnar, f/1,8 con corsa da 10 a 100 mm., e f/2-f/2,8 con corsa da 10 a 150 mm.
All'inizio degli anni Sessanta, sempre la Angenieux mise sul mercato un eccezionale trasfocatore per il 35 mm. La corsa di questo miracolo dell'ottica andava dal 25 al 250 mm., con un'apertura relativa di f/3,6, e un'incisione superiore a tutti i trasfocatori precedenti. L'obiettivo riscosse subito il favore di tecnici e registi, e in breve le riprese col trasfocatore divennero quasi un obbligo per molti cineasti. Sembrava quasi che senza il trasfocatore non si potesse fare il cinema, mentre per anni i registi si erano destreggiati a far capolavori con gli obiettivi normali.
La televisione, intanto, aboliva la torretta per gli obiettivi della telecamera e la sostituivano col trasfocatore, aiutata in questo dalla effettiva poca definizione del mezzo elettronico.
La richiesta della trasfocata, il più a lungo possibile, spinse i laboratori a studiare sistemi per modificare la corsa dei trasfocatori con ripieghi artigianali, gruppi addizionali, anche a scapito della qualità fotografica.
La Taylor & Hobson riuscì ad entrare nel mercato dei trasfocatori solo cinque o sei anni dopo, col suo Varotal. L'obiettivo, con focale 20/100 mm. e una luminosità di f/2,2 e T/3,2 era presentato nella doppia versione, per fotogramma sonoro e muto (senza colonna). Il progetto sfruttava le ultime scoperte della tecnologia e veniva propagandato come capace di sostituire, per definizione e luminosità, gli obiettivi normali allora in commercio. Indubbiamente i nuovi gruppi ottici, nati da progetti più moderni e dotati di lenti di vetro al-

le terre rare, con maggior indice di rifrazione del normale vetro d'ottica, davano garanzia di migliore trasmissione e minore peso. Ma la qualità dell'obiettivo normale, ulteriormente migliorato da queste stesse scoperte, rimaneva sempre proporzionalmente superiore. Al Varotal della Cook, fece subito seguito un obiettivo simile della Angenieux, il trasfocatore 20/120 mm. con luminosità T/2,6.
Fin dagli anni Sessanta l'uso del calcolatore aveva reso più raffinata la qualità degli obiettivi fotografici. Tale tecnica fece crescere la produzione di ottiche sofisticate e ridusse proporzionalmente i relativi costi di produzione (fig. 12). Il lavoro è reso oggi ancora più fa-

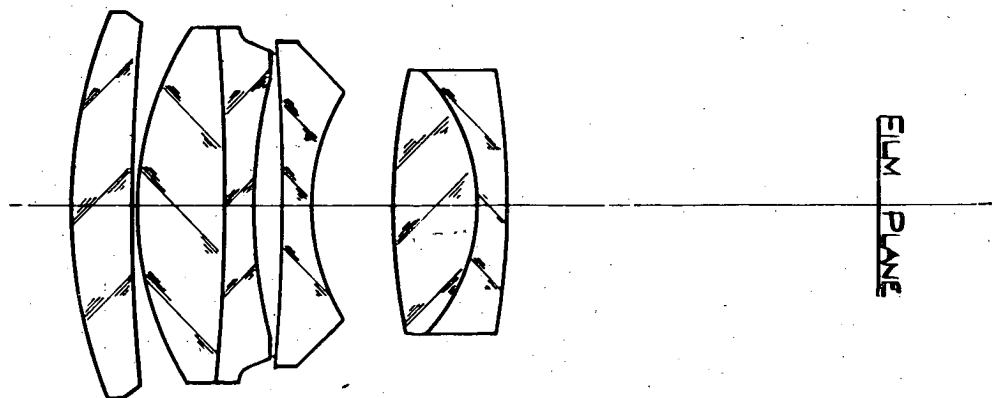



Fig. 12
Kinetal Taylor-Hobson f/1,8, costruito per il 16 m/m Professionale

cile, potendosi stabilire con precisione se valga la pena o no procedere alla costruzione di un certo obiettivo, prima ancora di averne creato un prototipo. Il sistema di analisi della sensibilità di un progetto ottico, quanto a comportamento di esercizio e costi di produzione, viene eseguito con una tecnica speciale detta "sistema Monte Carlo", che rivela in precedenza il rapporto esistente tra progetto teorico e risultati pratici.
Anche la teoria analitica del comportamento delle ottiche si è nel contempo trasformata grazie alle ricerche di Otto H. Shade, della Radio Corporation of America, che ha pubblicato i suoi studi sul rapporto di informazione in un sistema televisivo. Shade, nel 1951, riuscì a dimostrare, tra la generale meraviglia, che un obiettivo di ottima qualità non sempre riesce a dare una resa adeguata e spesso si rivela inferiore a un gruppo ottico di caratteristiche più scadenti. Ciò in quanto la restituzione dei dettagli non è relata all'efficienza generale dell'informazione trasferita. Mentre, infatti, per prevedere il comportamento di un obiettivo può essere sufficiente

stabilire il suo potere risolutivo[6] provandolo con una opportuna "mira", lo stesso non vale per l'immagine fotografica.
Shade sostenne che la definizione di qualità dell'immagine, come l'aveva data Rayleigh, era solo un caso particolare del fenomeno: nel caso cioè di un obiettivo che rasenti la perfezione e non per quelli di uso corrente (fig. 13).

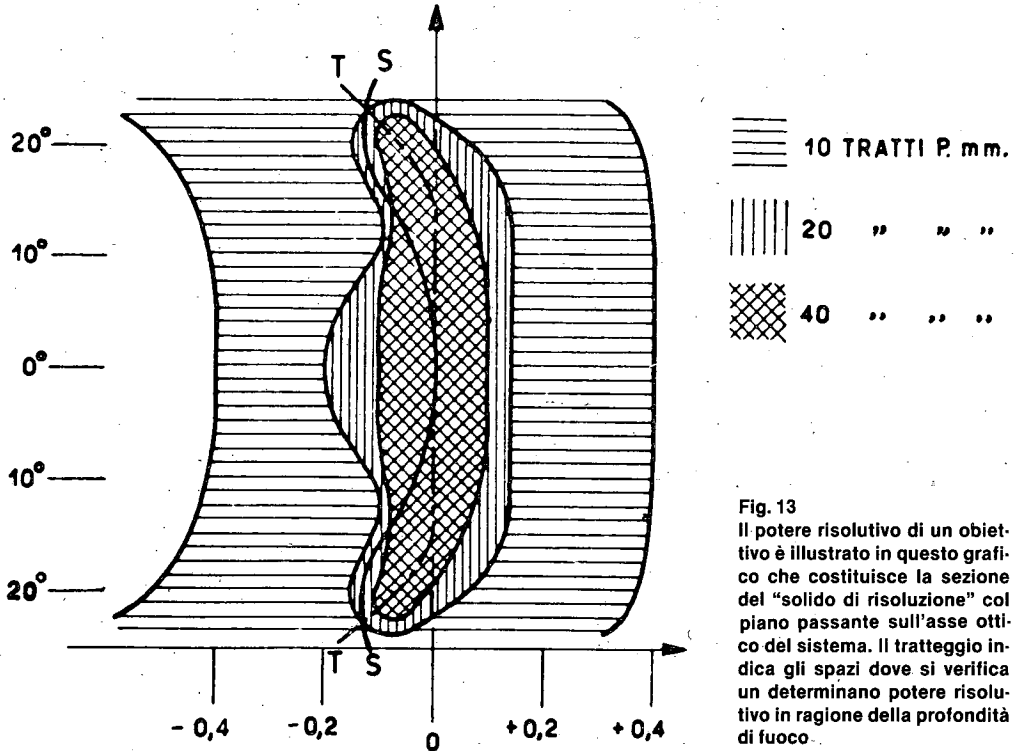



Fig. 13
Il potere risolutivo di un obiettivo è illustrato in questo grafico che costituisce la sezione del "solido di risoluzione" col piano passante sull'asse ottico del sistema. Il tratteggio indica gli spazi dove si verifica un determinano potere risolutivo in ragione della profondità di fuoco.

Shade applicò invece ai gruppi ottici la teoria dell'informazione, considerando le variazioni spaziali di intensità luminosa come si opera nell'esame delle variazioni di intensità di tempo per la resa dei trasmettitori, dei ricevitori e degli amplificatori. Fu in grado di esprimere, così, il concetto di "funzione di trasferimento ottico" con la possibilità di estenderlo, combinato in linea, all'emulsione fotografica, ai sistemi di stampa, alla proiezione.
Mediante il calcolatore, possiamo ideare matematicamente l'intero sistema, dalla registrazione dell'immagine alla funzione di trasferimento dell'occhio umano che, come atto finale, la prende in esame.

[6] Numero di linee per millimetro che l'obiettivo può risolvere su di un campo immagine a diverse aperture di diaframma.

Questa rivoluzione teorica, poco nota ai profani, rappresenta un enorme progresso nell'ottica applicata e nei criteri di valutazione dei sistemi di registrazione e restituzione dell'immagine.
Lo spettacolo cinematografico intanto, incalzato dalla concorrenza televisiva, esigeva una sempre maggiore economia nei costi di realizzazione, che si riassumeva in una ulteriore drastica riduzione del personale operativo e in un minor dispendio di luce in ripresa. Negli anni Settanta fecero così la loro apparizione, anche in campo cinematografico, un tipo di ottiche che, quasi esclusivamente, si rifacevano alle richieste di economia: gli obiettivi "ultraluminosi" o "ultraspeed" o "highspeed".
I criteri costruttivi dell'ottica dovevano oramai fare i conti con la nuova domanda tendente a sostituire le precedenti richieste tecnico-artistiche con le nuove di economia e di mercato. Questa impostazione produttiva diede vita ai nuovi obiettivi, gruppi ottici particolarmente indicati in riprese notturne di esterni dal vero. Gli "ultraspeed", con aperture da T/0,9 a T/1,4, presentavano una definizione piuttosto critica e un minore circolo di confusione.
Due tipi di obiettivi, pur possedendo una lunga tradizione fotografica, apparvero per breve tempo nella cinematografia, intorno alla metà degli anni Sessanta. Si tratta dei fish-eye, o occhio di pesce, con angolo di divergenza prossimo ai 180° e gli obiettivi "catottrici".
I primi fish-eye trovarono impiego nella fotografia meteorologica e venivano fabbricati in prototipi su commissione. Il primo vero fish-eye fotografico commerciale tuttavia venne fabbricato alla fine degli anni Quaranta dalla ditta giapponese Nippon Kogaku e trovò impiego in fotografia per formati 35 mm. nelle macchine fotografiche Nikon. Aveva un prezzo molto elevato ed il suo uso era privilegio di amatori ricchi o professionisti sofisticati. Solo più tardi, intorno al 1966, è nato un fish-eye sotto forma di lente addizionale che veniva applicato davanti a un obiettivo primario.
Il fish-eye, usato sia come obiettivo sia come lente fu utilizzato in produzioni pubblicitarie nel cinema commerciale soltanto come effetto speciale.
Il secondo tipo di obiettivi, i catottrici, erano usati da molto tempo, specialmente in astrofotografia. Questi mezzi ottici sostituiscono le normali lenti con speciali specchi sferici, riducendo enormemente la lunghezza del barilotto, il peso e i problemi tecnici per correggere le aberrazioni, soprattutto la cromatica che negli obiettivi catottrici è pressoché insignificante. Sembra che il primo obiettivo catottrico sia nato nel 1931, ad opera dell'astronomo Schmidt, mentre già in precedenza si erano usate combinazioni di specchi e lenti. Nel cinema comparve intorno alla metà degli anni Sessanta, con modelli costruiti per riprese di satelliti artificiali, del cielo stel-

lato, di razzi e oggetti lontani in movimento e il più noto tra i catottrici cinematografici fu il Questar.
L'inconveniente maggiore di tali obiettivi stava nella loro fragilità, infatti un piccolo urto è sufficiente a spostarne gli specchi con danni irreparabili per l'immagine. Tale fragilità fu motivo sufficiente a determinarne il rifiuto da parte dei tecnici e il conseguente accantonamento definitivo.
Non è concepibile chiudere un breve excursus storico sugli obiettivi cinematografici senza citare almeno due trasmettitori di immagine, anche se i loro criteri costruttivi e il loro comportamento si discostano dalle linee tradizionali. Ma poiché le incombenti tecniche olografiche dell'immagine sono destinate a mutare ogni metodo di riproduzione attuale e sostituiranno le ottiche del passato, vale la pena soffermarsi su questi mezzi che potrebbero rappresentare l'unico futuro dell'ottica pratica.
Alla metà degli anni Sessanta comparvero sul mercato ottico nordamericano alcune barrette molto sottili e trasparenti il cui componente principale era il silicio: le fibre ottiche[7]. Prodotte dalle industrie, che le sfruttavano per trasferire l'immagine nei tubi elettronici, il loro diametro variava da qualche decimo di millimetro a pochi micron. La loro lunghezza si aggirava da uno a due centimetri fino a raggiungere parecchi metri.
Negli anni Sessanta i sovietici hanno costruito una macchina che sfrutta le fibre ottiche per riprese belliche o con macchina nascosta.
Gli intensificatori di immagine, invece, sono apparecchi ottici basati sulla moltiplicazione dei fotoni. Se un fotone, il quanto di energia luminosa, entra in questa specie di obiettivo, per un particolare procedimento, si trasforma in elettrone e si sdoppia. I due elettroni generati continuano nello sdoppiamento con reazione a catena, fino a quando, finito il rapporto di intensificazione, sono ricondotti

---

[7] Le fibre ottiche sono sottilissimi filamenti trasparenti entro i quali la luce viene trasmessa senza subire alterazioni o aberrazioni di sorta, anche quando l'andamento di tali conduttori non è rettilineo.
Sono reperibili in due tipi distinti: coerenti, quando trasmettono fedelmente le immagini e incoerenti, quando servono invece a trasferire la luce con un percorso tortuoso, o soltanto curvo. Altre fibre esulano dal campo vero e proprio dell'ottica fotografica, e costituiscono un tipo a parte destinato esclusivamente alle trasmissioni telefoniche e telegrafiche.
Le fibre ottiche sono di quarzo o di materiali plastici (ulexite, ecc.). La fabbricazione richiede particolare accuratezza e ciò giustifica il loro prezzo elevato. In ripresa esse vengono congiunte alla macchina con un particolare adattatore in fasci di più fibre ciascuno.
L'uso delle fibre ottiche è particolarmente richiesto in campo scientifico, tecnico e medico. Ma si sono dimostrate utili anche nel cinema spettacolare per riprese speciali.

allo stato di fotoni e colpiscono l'emulsione fotografica. I primi intensificatori di immagine comparvero nel secondo dopoguerra a fini militari. I francesi li adottarono per primi nel mirino delle mitragliatrici durante le loro guerre coloniali.
Questi apparecchi erano sensibili soltanto alle radiazioni infrarosse e la guerra del Vietnam sviluppò enormemente l'uso e la tecnologia degli intensificatori per le necessità di ricerca e difesa durante la notte.
L'infrarosso tuttavia non offriva l'informazione completa dell'immagine e non si adattava al cinema. Inoltre, le immagini riprodotte erano piene di aberrazioni ottiche, soprattutto la sferica, il coma e l'astigmatismo.
Nel 1968, l'inglese Mullard della EMI, presentò al pubblico un intensificatore detto "a piastra canale": un tubo di vetro semiconduttore a cui era applicato un campo elettrico che stimolava l'emissione di elettroni. Urtando le pareti del tubo, gli elettroni si moltiplicavano e colpivano uno schermo fluorescente che, riconvertendoli in fotoni, restituiva l'immagine migliaia di volte più luminosa dell'originale. Per quanto migliorata, tuttavia, l'immagine era sempre piena di aberrazioni dovute al gruppo ottico ricevente. A questo scopo si cercò di abbinare, come primari dell'intensificatore, elementi asferici o catottrici.
I Farrand sono gruppi ottici di questo tipo disegnati all'inizio degli anni Settanta da M. Schenker.
I moderni intensificatori di immagine possono funzionare, invece, con qualsiasi radiazione dello spettro visibile e, in via sperimentale, possono ricreare il colore della notte quando la luce si rivela particolarmente povera di radiazioni policromatiche. Malgrado gli sforzi e le previsioni dei produttori di intensificatori di immagine, il loro uso rimane relegato nelle riprese scientifiche e in campo militare e raramente oggi vengono richiesti nel mondo dello spettacolo.

La fabbrica dell'anima

Maurizio Grande

Rudolf Arnheim, *Film come arte,* Feltrinelli, Milano 1983

Edgar Morin, *Il cinema o l'uomo immaginario,* Feltrinelli, Milano 1982.

Due temi hanno ossessionato da sempre studiosi, cultori e amanti del cinema: *l'illusione* e la *convenzione* indistricabilmente connesse alla immagine cinematografica e alla "magia" dello schermo, espressamente enunciata da Edgar Morin: «Lo schermo è letteralmente un fazzoletto da prestigiatore, un crogiuolo dove tutto si trasforma, compare e scompare».
Detto nelle forme più diverse e con gli intenti teorici e critici più divergenti, la questione della *convenzionalità dell'illusione* e quella — corrispettiva — della *invisibilità illusionistica della convenzione* hanno segnato le tappe più importanti della riflessione sulla natura, i mezzi, le pratiche e gli effetti del cinematografo. Questo nucleo tematico è di notevole portata perché consente di capire il tipo di collocazione che ha avuto il cinema all'interno del sapere e della cultura occidentali; una collocazione anfibia e ambigua fra *media* e *tecnica*, fra *prestidigitazione* e *linguaggio*. Si tratta di termini che rivelano posizioni ideologiche e culturali, e che coinvolgono convinzioni e valutazioni di ordine teorico supportate dalle scienze sperimentali e dal sapere antropologico, dall'estetica e dalla sociologia, fino a produrre esplicite teorie del cinema e del suo linguaggio.
Illusione e convenzione. Magia e artificio. Riproduzione del reale e investimento simbolico del mondo da parte del soggetto per mezzo del cinema e, viceversa, cattura affettiva del soggetto da parte dell'immagine cinematografica. Questi i termini che non solo hanno contrassegnato le teorie "classiche" *del* cinema, ma che hanno caratterizzato in maniera più o meno manifesta anche le riflessioni più moderne *sul* cinema. Li troviamo enunciati in modo netto e inequivocabile in due testi ormai classici; *Film come arte* di Rudolf Arnheim (che raccoglie — nella edizione attuale, del 1959 — scritti elaborati nel decennio 1930-1940) e *Il cinema o l'uomo immaginario* di Edgar Morin, pubblicato per la prima volta nel 1956.
Nonostante le sensibili differenze di formazione, di linguaggio, di obbiettivi teorico-critici e di "scuola", una rilettura attenta di questi due testi rivela l'ossessione per il carattere anfibio del cinema: organismo per metà meccanico e per metà animato, a metà strada fra macchina adibita alla riproduzione del reale (negata nella sua completezza e surrogata dall'illusioni-

smo proprio di una forma d'arte *specifica*: Arnheim) e "macchineria" erogatrice di magia «antropo-cosmomorfica» che garantisce "anima" alle immagini, né più e né meno di quanto avviene per ogni formazione simbolica dominata dal fantasma del «doppio» (Morin).
Ma le analogie fra questi due testi non finiscono qui. Ne occorre un'altra, di sapore culturologico, legata alla valutazione da dare al *cinematografo* in quanto sistema di risorse meccaniche abilitato a resuscitare il movimento delle cose, e legata alla valutazione da dare al *cinema* in quanto pratica espressiva destinata a soddisfare esigenze estetiche, comunicative, simboliche.
Sia pure in forma non palese e inintenzionale, si danno alcune convergenze sintomatiche nel sistema di indagine e valutazione di Arnheim e Morin, soprattutto per quanto concerne *la grande cesura* che destina il *cinematografo* a farsi *cinema* (nei termini di Morin), vale a dire che destina il cinematografo a farsi *spettacolo*; e che sancisce il passaggio dall'arte della espressione visiva (il periodo del muto) alla prassi della illusione *anestetica* del realismo (nei termini di Arnheim) proprio del cinema sonoro e parlato. D'altro canto, la "mutazione" del cinema da *arte della visione* a «comoda tecnica di narrativa popolare» (Arnheim) è richiamata anche da Morin, sia pure in una prospettiva antievolutiva e che fa leva, piuttosto, sui diversi statuti della percezione e della fruizione determinati da distinti modi di produzione dell'"illusione" cinematografica: «ciò che distingue il film fantastico da quello realista è che nel primo noi percepiamo la metamorfosi, nel secondo la subiamo senza percepirla» (Morin, p. 76).
Nel caso di Morin, si ha la registrazione di un fatto storico-strutturale motivato e supportato da esigenze antropologiche, estetiche e produttive in senso lato, per cui il fantastico si impadronisce subito delle risorse del *cinematografo* e le converte in *cinema*; vale a dire in spettacolo "magico" che *rianima* il mondo e suscita la partecipazione affettiva dello spettatore alla vita delle cose nelle forme molteplici della proiezione-identificazione che regola i processi di trasformazione della realtà oggettiva in realtà immaginaria: una sorta di "grande spettacolo dell'anima". Nel caso di Arnheim, viceversa, si ha la svalutazione dello spettacolo cinematografico in nome della *artisticità compiuta* del cinema muto, forma espressiva nella quale domina una singola e autosufficiente sfera sensoria (quella ottica) esteticamente e linguisticamente fusa nella *specificità* della scrittura visiva. È la nota teoria della incompatibilità di materiali, sfere sensorie, mezzi espressivi e linguaggi eterogenei che non sopportano un'integrazione artistica soddisfacente nella stessa opera. È la condanna della "multimedialità" del cinema, condotta in nome della dominanza artistica ed espressiva della *specificità monosemiosica* dei linguaggi artistici (pittura, letteratura, teatro), la cui combinazione non approderebbe alla compiutezza organica ed estetica. Una teoria che ha preso il nome di "specifico filmico" e che è stata ampiamente smentita da Emilio Garroni e da Christian Metz.
Al di là di queste analogie non superficiali che sostengono un'idea di cinema da un lato vincolata al sistema delle arti visive e, dall'altro, sorretta dalla considerazione antropologica dell'animismo magico dell'immagine come sede del "doppio" e dell'ombra, dell'affettività e delle proiezioni soggettive, i testi di Arnheim e Morin affrontano in chiavi differenziate le que-

stioni essenziali della riflessione sulla natura, la funzione e lo "spazio" socioculturale del cinema e non a caso in due momenti decisivi della sua storia: la comparsa del sonoro e la liquidazione del linguaggio del muto, da una parte; la fine del cinema come grande sistema di comunicazione e di significazione simbolico-affettiva prima della definitiva colonizzazione televisiva dell'immagine, dall'altra. Non è perciò un caso che i due testi compaiano in anni estremamente significativi: quello di Arnheim nel 1932 e quello di Morin nel 1956.
Obbiettivo di fondo di Rudolf Arnheim è dimostrare che il cinema non può essere liquidato come mezzo di riproduzione meccanica del reale senza alcuna dignità d'arte, ma che, al contrario, costituisce «un esperimento unico nelle arti visive che ebbe luogo nei primi tre decenni del secolo» (*Nota personale,* 1957). Per sostenere questa tesi, Arnheim adotta un metodo classico della dimostrazione scientifica: la deduzione "necessaria" degli argomenti da premesse considerate indiscutibili.
Come affermò su *Bianco e Nero* (II, n. 4) nel 1938, in una nota esplicativa alla sintesi delle 150 pagine di *Film als Kunst* redatta da Umberto Babaro, Arnheim si propose di «dedurre» le possibilità artistiche del cinema dai suoi mezzi espressivi: «mi sembrava che dovesse esser possibile dedurre in linea teorica le possibilità virtuali di un'arte dalle caratteristiche del suo specifico mezzo d'espressione. Detto in paradosso: credevo che anche se il cinema non fosse esistito, le sue capacità si sarebbero potute dedurre dall'analisi di ipotetiche immagini in movimento».
Ma Arnheim andò oltre la "deduzione" della *artisticità* del cinema dalla analisi dei suoi mezzi, poiché ne dimostrò le possibilità artistiche richiamando la *specificità* con cui seppe risolvere la sua inadeguatezza nei confronti della riproduzione meccanica del reale, e con cui seppe trasformare uno scacco iniziale in valorizzazione artistica. Si può dire che la tesi di Arnheim fa leva su una teoria "semplice" e per ciò "potente" dell'arte, secondo la quale il prodotto artistico (e il linguaggio che lo realizza) si caratterizza come tale proprio perché supplisce alle deficienze statutarie che ne fanno una mancata duplicazione del reale; vale a dire perché produce uno *scarto significativo* dalla percezione del reale e dalla sua riproduzione meccanica. Ciò è tanto più vero per un'arte come il cinema, laddove si manifesta con maggiore evidenza lo "scacco" del suo apparato meccanico proprio nel momento in cui se ne magnifica la portata di approssimazione pressoché ineguagliabile alla riproduzione tecnica del reale in movimento. Ma proprio lo "scacco originario" del cinematografo (mancanza di profondità dell'immagine piatta, assenza di volume, letteralità "abnorme" della visione meccanica non corretta da quel «principio di costanza» che ristabilisce proporzioni e equilibri di rapporti propri della visione psicologica) si risolve nella *produzione di illusione*, dove interviene *specificamente* l'elaborazione artistica ed espressiva dell'immagine: «il potere creativo dell'artista può entrare in gioco *soltando quando realtà e mezzo di rappresentazione non coincidano*» (pagina 99, corsivo mio). Come a dire che la facoltà artistica dell'uomo si dà proprio in risposta alle insufficienze tecniche che impediscono di realizzare il sogno di "doppiare" punto per punto il reale.
La sostanza delle argomentazioni di Arnheim si riassume in questa proposizione teorica, nell'idea che l'arte è quel sistema di risorse espressive che

surrogano l'impossibilità da parte dell'uomo di *rifare la realtà*. In questo senso il cinema è la sfera più potente di mezzi tecnico-espressivi atti a ridurre il mondo alle dimensioni creative della soggettività, per esprimere il sentimento e la valutazione del mondo da parte del soggetto. Ma ciò è reso possibile, paradossalmente, proprio dalle obbiettive limitazioni delle risorse del cinematografo; limitazioni che fanno scaturire una "risposta estetica" da parte dell'uomo. Ed è in questo senso che Arnheim era orientato fin dagli anni giovanili alla elaborazione di quella che chiamava *Materialtheorie*: «una teoria intesa a dimostrare che le rappresentazioni artistiche e scientifiche della realtà si esprimono in forme che non derivano tanto dall'argomento in se stesso quanto dalla qualità del mezzo — o *Material* — impiegato» (in una originale attualizzazione del kantismo alla luce del «principio di indeterminazione» di Heisenberg, a nostro avviso, prima ancora che con il sostegno della *Gestalttheorie*).
L'imposizione di forme caratteristiche alla realtà sensibile è senza dubbio un attributo specifico della elaborazione dell'esperienza, ed è certamente legata al vincolo di un mezzo specifico di semiotizzazione dei materiali, fino a ricavarne — nel caso della produzione artistica — una corrispondenza estetica fra "proprietà del mondo", condizioni di linguaggio e mezzi del dispositivo espressivo. Ne consegue, però, una rischiosa coincidenza — se non una vera e propria identità — fra tecniche e linguaggi, e fra condizioni psicologiche dell'esperienza, caratteristiche dei mezzi utilizzati per "rappresentarle" e messa in forma artistica.
È vero, ad ogni modo, che le condizioni obbiettive del mezzo di rappresentazione adottato vanno tenute in considerazione come uno tra gli elementi fondativi del prodotto ottenuto. Per quanto riguarda il cinema, fondamentale condizione della specificità dei suoi modi di rappresentazione del reale è l'incorniciamento dello spazio da sottoporre alla visione, il quadro dello schermo e il corrispettivo "quadro espressivo" nel quale *si mettono in scena* porzioni di realtà da filmare. «La limitazione dell'immagine è uno strumento creativo non meno della prospettiva, in quanto permette di far risaltare, *dandogli un significato speciale*, un singolo particolare; e dall'altro canto di sopprimere cose senza importanza, d'introdurre improvvisamente *sorprese* nell'inquadratura, di riprodurre riflessi di cose che stanno accadendo "fuori", ecc.» (p. 71, corsivi miei).
L'arte del cinematografico *compie* la storia dell'immagine concepita come storia che, in qualche modo, prende di contropiede l'istanza della riproduzione totale, della copia, del doppio indistinguibile dall'originale, per volgerla alla costruttività creatrice dell'illusione; dove i corpi, l'illuminazione, la resecazione degli spazi, la selezione dei materiali, la compressione/dilatazione del tempo, la disposizione degli oggetti manifestano una istanza di scrittura visiva che trasforma l'esternità del reale in internità della soggettività. «L'artista ci fa vedere il mondo non solo come appare oggettivamente, ma anche soggettivamente. Crea nuove realtà, in cui si possono moltiplicare le cose, fa andare indietro i loro movimenti e le loro azioni, deformandoli, ritardandoli o accelerandoli. Evoca mondi magici in cui la forza di gravità scompare, e forze misteriose muovono oggetti inanimati e ricompongono cose ridotte in frammenti. Crea ponti simbolici tra fatti e oggetti che nella realtà non hanno legame alcuno. Agisce sulla composizio-

ne della natura facendo fantasmi tremolanti e disintegrati di corpi e spazi concreti. Arresta, pietrificandolo, il moto in avanti del mondo e delle cose. Insuffla la vita nella pietra e le ordina di muoversi. Dallo spazio caotico e non limitabile crea immagini belle nella forma e di profondo significato, soggettive e complesse come nella pittura» (p. 118).
La "magia" del cinema sta dunque nella forza espressiva con cui si orienta nel reale e lo trasforma, sottoponendolo alla logica dell'arte che, al tempo stesso, *semplifica* e *potenzia* le risorse sensorie con le quali entriamo in contatto con il mondo esterno per ricostruirlo secondo il dettato della soggettività. «Uno dei fondamentali impulsi artistici deriva dal desiderio dell'uomo di sfuggire alla sconcertante molteplicità della realtà cercando di rappresentarla con mezzi più semplici. *Ecco perché un mezzo d'espressione capace di produrre con le proprie risorse opere complete resisterà sempre a qualsiasi combinazione con un altro mezzo*» (p. 181, corsivo mio). Di qui l'idea che non sia possibile fondere in una nuova unità estetica dotata di compiutezza espressiva sfere sensorie differenziate e piani diversi di accostamento al mondo: percezione, intelletto, discorso, elaborazione poetica, rappresentazione concreta dell'oggetto nella visione. E di qui l'idea che il mezzo più completo per esprimere artisticamente il rapporto con le cose sia il linguaggio verbale così come viene utilizzato nella letteratura e nel teatro, dal momento che la parola non è vincolata alla rappresentazione concreta della cosa in quanto si avvale della generalità concettuale del *nome* che prescinde dalle caratteristiche fisiche degli oggetti. In questo senso, Arnheim può affermare che l'opera teatrale è già completa e autosufficiente nelle sue strutture drammaturgiche manifestate verbalmente, e che lo spettacolo non è che un'aggiunta *consentita* al testo da mantenere «modestamente in secondo piano di fronte all'opera poetica, completa in se stessa» (p. 193). Analogamente, il dialogo nel cinema comporterebbe una perniciosa riduzione della potenza dell'espressione visiva in sé autosufficiente e compiuta, destinato com'è ad ampliare l'azione esterna e interna dell'intreccio e a sviluppare le tecniche del racconto a scapito dell'«azione visiva».
Arnheim aggiunge a queste considerazioni la motivazione sociologico-culturale della divaricazione fra opera «monosemiosica» e opera «plurisemiosica». Nell'opera plurisemiosica la gerarchizzazione dei diversi mezzi espressivi viene attuata per mezzo dell'intervento di più persone, mentre nell'opera monosemiosica un solo individuo concepisce e realizza il prodotto artistico. Ma solo nel caso di una forte convergenza socioculturale di atteggiamenti, valutazioni e stili è possibile realizzare un'opera plurisemiosica che presenti una unità spirituale e strutturale soddisfacente.
«Queste produzioni gerarchiche tendono a essere (...) opera non d'un singolo individuo, ma di diverse persone; e, per riuscire veramente, questa collaborazione deve presupporre una comunanza spirituale, cioè, nel senso più universale, l'esistenza di un culto! L'artista individuale tende invece a concepire il mondo attraverso un mezzo soltanto. La collaborazione dei diversi artisti aiuta a superare la disarmonia dei diversi mezzi percettivi. Ogni artista può limitarsi a un unico universo sensorio. *Certo il prodotto totale può risultare incoerente specialmente quando nessun mezzo prende il sopravvento e si ha invece un approsimativo equilibrio di due o più di*

essi» (pp. 197-198, corsivo mio).
Parole che fanno riflettere più per la loro incidenza sui fatti che non per il loro contributo alla teoria. Quante volte un film fallisce perché è venuta a mancare una soddisfacente integrazione artistica dei suoi elementi eterogenei, o perché non si è saputa individuare l'area di dominanza espressiva e stilistica in grado di padroneggiare i contenuti? Se ne deduce che, al di là dell'oramai superato dibattito sulla *specificità* del linguaggio cinematografico, si deve piuttosto guardare alla *specialità* della organizzazione del senso e dell'espressione nell'opera cinematografica; una *specialità* che, d'altra parte, giustifica la pratica artistica e ne motiva la "diversità" rispetto alle altre pratiche simboliche.
Resta dunque irrinunciabile l'apporto del cinema alla "messa in significazione" del mondo concreto attraverso l'immagine in movimento; un apporto *specifico* e *speciale* al tempo stesso, che riscatta il falso obbiettivo della riproduzione meccanica del reale e svela la vera natura dello spettacolo cinematografico, la sua rilevanza simbolica per il soggetto e la sua collocazione nella cultura.
È quanto ribadisce Edgar Morin quando ricostruisce le parentele fra immagine cinematografica e i fantasmi del *doppio* e della *alterità* che accompagnano l'umanità fin dagli albori della sua produzione culturale. Due sono i costituenti della trasformazione del *cinematografo* in *cinema: l'esotismo del quotidiano* e la *presa affettiva* sul mondo attraverso la manipolazione del «doppio».
Il cinematografo è stato subito *spettacolo del già noto*, poiché fin dalla prima proiezione, Lumière non ha mostrato l'esotico dei paesaggi sconosciuti e inaccessibili ma ha *ri-dato il quotidiano* come paesaggio esotico, ha enfatizzato e resa misteriosa la banalità delle cose di tutti i giorni e ne ha fatto un mondo da riscoprire sotto l'urgenza dell'*affettività fotogenica*. È questo il segreto della *fotogenia:* la *maggioranza* delle qualità piú banali delle cose, secondo le geniale intuizione di Jean Epstein. Fotogenia e magia degli affetti, alienazione nella oggettività dell'immagine e "rianimazione" del quotidiano costituiscono la sostanza magica del cinema, lo spettacolo in cui l'uomo risulta «cosmomorfizzato» e la natura «antropomorfizzata». «All'antropomorfismo che tende a caricare le cose di presenza umana, si aggiunge più oscuramente, più debolmente, il cosmomorfismo, cioè una tendenza a caricare l'uomo di presenza cosmica. (...) Poiché il volto, sullo schermo, diventa paesaggio e il paesaggio diventa volto, cioè *anima*. I paesaggi sono stati d'animo e gli stati d'animo paesaggi» (pp. 82-84). Attraverso i processi combinati di proiezione e identificazione, lo spettatore realizza la vita affettiva di quell'*ego alter* che è ogni individualità in quanto identica a se stessa, e, al tempo stesso, affettivamente proiettata nella sfera dell'*altro*, in quel «doppio» che è l'immagine e che viene "investito d'anima" dal soggetto. Ciò accade in maniera peculiare al cinema, dove l'immagine in movimento risulta *animazione delle cose* e fantasma del soggetto. «Quest'anima va intesa in senso metaforico poiché essa riguarda lo stato d'animo dello spettatore. La vita degli oggetti *non è evidentemente reale, è soggettiva*. Ma una forza alienante tende a prolungare e esteriorizzare il fenomeno d'anima in fenomeno animistico. Gli oggetti si situano fra due vite, due livelli della stessa vita, la vita esteriore animistica

e la vita interiore soggettiva. Il termine anima ha infatti due significati: uno magico (alienato) secondo il quale l'anima è trasferita sull'oggetto contemplato, e uno soggettivo secondo il quale essa è sentita come emozione interiore. Il cinema è capace di impregnare le cose di sentimento diffuso e a un tempo suscitarvi una vita particolare» (pp. 79-80, corsivo mio).
È in questo senso che va inteso il richiamo allo "spettacolo magico" di Méliès, l'uomo che seppe trarre da un incidente fortuito (l'interruzione della pellicola durante il passaggio di un tram e il suo riavvio durante il passaggio di un funerale) *l'altra faccia del cinema:* il fantastico a completamento del realismo, la magia del trucco delle metamorfosi che doveva far ruotare di 180° uno spettacolo nel quale l'"intransigenza del reale" si piega alla partecipazione affettiva dell'immaginario. Sulla immagine-doppione di realtà si innesta in tal modo l'immagine-spettacolo dei fantasmi affettivi e la manipolazione artistica del fantastico, l'allucinazione potente di un mondo di ombra e luce che sfida l'immortalità, lo sganciamento dell'uomo dal destino biologico della sparizione fisica.
Tutta l'indagine di Morin è volta a decifrare lo statuto immaginario del cinema e la componente magica dello spettacolo cinematografico. «E proprio nell'incontro allucinatorio della più grande soggettività e della più grande obiettività, nel luogo geometrico della più grande alienazione e del più grande bisogno, c'è il *doppio*, immagine-spettro dell'uomo. Quest'immagine è proiettata, alienata, oggettivata a un punto tale che essa si manifesta come essere o spettro autonomo, estraneo, dotato di una realtà assoluta. Tale realtà assoluta è nello stesso tempo una sovrarealtà: il doppio concentra su di sé, come se vi fossero realizzati, tutti i bisogni dell'individuo e in primo luogo il suo bisogno più follemente soggettivo: l'immortalità» (pp. 42-43).
Il doppio, il riflesso, il ricordo, la presenza della alterità nell'immagine e la proiezione della identità nell'ombra del mondo sono il fondamento della animazione del reale, stanno alla base della percezione obbiettiva delle cose come esterne al soggetto ma anche come destinazione delle proiezioni-identificazioni dello spettatore. Detto altrimenti, il cinema provvede a soddisfare il bisogno di "doppiare" la realtà ma anche l'esigenza di partecipare affettivamente alla vita delle cose.
Lo sdoppiamento della cosa e degli affetti nella immagine obbedisce pertanto ad una necessità radicata di *elaborazione del simbolico come catalogo dell'immaginario*; quel simbolico che consente di identificare le cose attraverso la convenzione percettiva della attribuzione di forme stabili, e che costituisce la base obbiettiva per le metamorfosi proprie del cinema, nelle quali si compie la partecipazione affettiva del soggetto all'"anima" del mondo. «La vita soggettiva, l'anima interiore da una parte, l'alienazione, l'anima animista dall'altra polarizzano le partecipazioni affettive, le quali però possono comprendere diversamente le une e le altre. Abbiamo detto che la magia non si riassorbe interamente nell'anima e che questa stessa è un residuo semi-fluido, semi-reificato della magia» (p. 99).
Il simbolico, da questo punto di vista, diventa la sede obbiettiva della forma-tipo, il luogo delle identità fissate nella semiosi percettiva e nel linguaggio che le consolida secondo codici specifici di individuazione e di connotazione: «l'oggetto tipico è l'oggetto in qualche modo super-

oggettivato» (p. 162). Ma è anche la base d'appoggio, diciamo così, per gli investimenti proiettivi che immettono all'immaginario, alla sfera della integrazione affettiva del reale secondo le due grandi direttrici dell'antropomorfismo (natura umanizzata) e del cosmomorfismo (l'uomo cosmicizzato).
L'identificazione, viceversa, consiste nel rendere *l'altro ego*, di assimilare a sé l'altro; così come la proiezione consiste nel rendere *altro l'ego: «ego alter»*. nella dialettica di queste due "magie animatrici" si compie il destino della partecipazione affettiva all'immagine e al «doppio».
Ma non basta. Nella tensione esterno-interno della animazione delle cose nell'immagine cinematografica si gioca non solo la partecipazione affettiva del soggetto al regno del doppio ma una vera e propria *drammatizzazione dell'"anima dell'universo"* nel grande spettacolo del cinema. «In un senso, tutto fa perno sull'immagine, perché *l'immagine non è solo il punto d'incontro tra reale e immaginario ma è l'atto costitutivo radicale e simultaneo del reale e dell'immaginario*» (p. 19, corsivo di Morin). Il passaggio dal *cinematografo* al *cinema* equivale pertanto al passaggio dall'*immagine* all'*immaginario* attraverso un potente dispositivo che, come ha scritto Francesco Casetti nella prefazione al libro, «fa emergere i contorni degli oggetti visibili da una tela intessuta di credenze e di attese, di curiosità e di abbandoni, di folgorazioni e di inganni».

SCHEDE

a cura di **Guido Cincotti**

Standish LAWDER: *Il cinema cubista.* Genova, Edizioni Costa & Nolan (coll. "I turbamenti dell'arte" n. 3), 1983, in 8°, pp. 255, ill., L. 18.000.

Edizione italiana di un importante studio apparso originariamente in inglese *(The Cubist Cinema)* nel 1975 presso la N.Y. University Press. Più che una storia del cinema cubista il volume offre un'analisi delle strette interconnessioni tra il cinema, lungo i primi trent'anni della sua storia, e l'arte moderna, da cui nei suoi momenti migliori fu influenzato ma sulla quale esercitò, a sua volta, suggestioni determinanti. Punto notevole d'incontro fu il cinema cubista (e, in particolare, quello che va sotto la generale denominazione di "avanguardia storica", comprendente anche astrattismo, dadaismo, surrealismo, film "assoluto"), spesso peraltro esercitato da pittori e che può dunque, al di là di oziose distinzioni di "specifici", essere ragionevolmente integrato nella storia della pittura del nostro secolo. Particolare attenzione l'A. dedica a opere come *La roue* di Gance, *L'inhumaine* di L'Herbier e *Ballet mécanique* di Léger. Di quest'ultimo fornisce, in appendice, un'analisi *shot by shot* corredata di una serie di 300 ingrandimenti dai fotogrammi.

Vincent PINEL: *Tecniche del cinema.* Venezia, Marsilio Editori, 1983, in 8°, pp. 130, ill., L. 7.000.

Dalla grotta preistorica alle multisale degli anni Ottanta: il manualetto di P. (apparso in Francia nel 1981 e ora proposto nella traduzione di Daniela Orati nell'ambito di una serie d'iniziative didattico-divulgative promosse dal Comune di Venezia) si offre come primo e elementare approccio a una materia spesso poco nota agli stessi "addetti ai lavori". È un fatto che le tecnologie del cinema, che non sono gli elementi costitutivi di un linguaggio ma ne rappresentano la premessa indispensabile, hanno comunque costituito per decenni l'*hic sunt leones* dei critici cinematografici di formazione umanistica.
Questo volumetto è un'utile introduzione a una costituenda ma finora irrealizzata storia delle tecniche cinematografiche, o meglio di una storia tecnica del cinema: non sostitutiva ma compagna e forse guida a quella che resta l'unica che davvero conti, cioè la storia dell'arte del film.

Peter BONDANELLA: *Italian Cinema. From Neorealism to the Present.* New York, Frederick Ungar Publishing Co., 1983, in 8°, pp. 440, ill. $ 10,95.

Attento frequentatore del cinema italiano — e dei suoi luoghi deputati, dalle sale romane al Palazzo del cinema del Lido alle moviole della Cineteca Nazionale —, l'A., che dirige l'Istituto di italianistica all'Università di Bloomington (Indiana), gli dedica uno dei più densi e acuti studi che siano mai apparsi in lingua inglese. Il suo interes-

se precipuo è verso il cinema recente e verso gli autori dell'età post-neorealistica; ma lo inquadra in una vasta cornice che non esclude un sommario tratteggio dell'epoca muta e della prima decade del sonoro.
Informazioni di prima mano e valutazioni suffragate dalla conoscenza diretta delle opere: rilievo tanto più degno di nota quanto meno frequente negli scrittori stranieri di cose cinematografiche nostrane (vedi i recenti IV e V volume della *Histoire* di Jean Mitry, florilegio d'inesattezze e di storpiature anche ortografiche). Se Bondanella scrive di *Christus* o di *Assunta Spina* è perché li ha a lungo amorosamente analizzati in moviola; quanto al cinema recente, la sua conoscenza è impeccabile e non ammette lacune, l'equilibrio del giudizio ammirevole pur nelle dichiarate quanto legittime preferenze (per un Bertolucci, per uno Scola, cui sono dedicate pagine di notevole penetrazione critica). B. non trascura il "contesto" socio-culturale in cui il nostro cinema s'iscrive e tende, in definitiva, a vedere in esso, nei suoi referenti più significativi, una lucida e potente metafora dell'insicurezza e dell'instabilità da cui sono attualmente dominate in Italia tanto le esistenze individuali quanto la *Stimmung* collettiva.

Angelo MOSCARIELLO: *Le figure del cinema.* Bologna, Pitagora Editrice (coll. «Forme della cultura», 1983, in 8°, pp. 104, s.i.p.

Saggio d'impostazione post-semiologica, intesa al recupero dell'anello mancante tra la "mappa linguistica", rivelatrice di un universo di "segni", e la valutazione estetica dell'opera cinematografica: anello che l'A. individua nella *figura* retorica, luogo di trasformazione del mondo in linguaggio. La "figura primaria", luogo "magico" di saldatura fra struttura e ideologia, tra significante e significato e, diciamo pure, tra forma e contenuto, rinvia peraltro, malgrado l'aggiornamento delle tecniche esplorative, a quel *nescio quid* già caro all'estetica settecentesca e da questa lasciato in retaggio all'estetica romantica e postromantica. L'A. appone poi una serie di esemplificazioni del proprio metodo esaminando in brevi capitoli l'opera di alcuni autori cinematografici e alcuni testi di teoria e critica dell'analisi semiologica.

Vari: *Vitaliano Brancati fra scena e schermo.* Catania, Teatro Stabile di Catania, 1983, in 8°, pp. 138, s.i.p.

Si tratta degli atti di un convegno di studi promosso nell'ottobre 1982 dal Teatro Stabile di Catania in collaborazione con l'Associazione nazionale dei critici di teatro, sotto l'egida dell'Assessorato regionale ai beni culturali e alla pubblica istruzione. Del *coté* teatrale si occupano fra gli altri Rita Verdirame, Maricla Boggio, Carmelo Musumarra, Ghigo De Chiara, Tommaso Chiaretti e Renzo Tian; il versante cinematografico viene esplorato da Paolo Mario Sipala, Aggeo Savioli, Ettore Zocaro, Enea Ferrante, Guido Cincotti e Renato Tomasino. Ne risulta un quadro complesso e sostanzialmente attendibile della molteplice e talvolta contraddittoria attività di Brancati nel campo dello spettacolo al quale dedicò un'attenzione dapprima sporadica e quasi distratta, poi più intensa e, per quanto riguarda il cinema, pressoché esclusiva. Un ricco corredo bibliografico, filmografico, teatrografico e videografico, a cura di Roberto Lanzafame, completa il volume.

Vari: *L'immagine in me nascosta. Richard Wagner: un itinerario cinematografico.* Venezia, Assessorato alla cultura (coll. "Quaderni di musica e film" n. 1), 1983, in 8°, pp. 95, s.i.p.

Bel titolo wagneriano per uno dei pochi contributi italiani alla celebrazione del centenario del compositore. Nato come complemento di una rassegna di film in qualche modo "wagneriani" — biografie filmate, apparizioni del personaggio in opere di vario genere, registrazioni di esecuzioni famose, uso più o meno inconsulto di *leitmotiv* (quante cavalcate e idilli e preludi e morte hanno alimentato cinquant'anni di colonne sonore, per tacere del "muto"?), *scores* più o meno direttamente ispirati a motivi del Maestro di Bayreuth —, il volume offre una puntigliosa documentazione

filmografica, una meno brillante appendice iconografica, un'antologia di scritti già noti (da Milhaud a Debenedetti e Consiglio a Paolella) e alcuni saggi composti per l'occasione: tra i quali si segnala in modo particolare quello di Ermanno Comuzio *(Wagner e il cinema: itinerario di un rapporto)* lucidamente impostato e doviziosamente documentato.

Catàleg de films disponibles parlats o retolats en català (a cura di Joaquim Romaguera i Ramiò). Barcelona, Departement de cultura de la generalitat de Catalunya, 1983, in 8°, pp. 498, s.i.p.

Per anni soggette al rullo compressore del castigliano, le nazionalità linguistiche non spagnole fiorenti nella penisola iberica stanno ritrovando, grazie alle nuove condizioni politiche dopo la fine della dittatura franchista, le vie di una libera espressione e di una rinnovata espansione. E se il Festival di San Sebastian può ormai far precedere, negli annunci dei programmi e nei volumi informativi, la lingua basca a quella spagnola, a Barcellona, già sede di una fiorente produzione cinematografica, si percorrono le tracce di una presenza linguistica che fu per lunghi periodi ridotta alla clandestinità. Questo grosso volume elenca tutti i film reperibili in lingua catalana, sia prodotti a Barcellona sia doppiati dal castigliano o da lingue straniere: e di ciascuno (74 lungometraggi, di cui 17 in 16 mm., e 532 cortometraggi, di cui 368 nel formato minore) fornisce i *credits* completi, una nota informativa e, quasi sempre, una foto in bianco e nero o a colori.

Il cinema della televisione (a cura di Carlo di Carlo e Giorgio Gosetti). Torino, ERI/Edizioni RAI, 1983, in 8°, pp. 126. L. 10.000.

Tardiva ma pur sempre utile pubblicazione degli "atti" di due convegni tenutisi a Conegliano nel 1979 e 1980 nell'ambito di "Incontri di cinema e televisione" che si volevano annuali ma che rimasero presto senza seguito. Produttori, autori, teorici, tecnici, critici, operatori culturali: un ricco concerto di opinioni, di proposte, di esperienze, di consuntivi e di prospettive future. Come in tutti i convegni, nessuna soluzione tra quelle proposte sembra passibile di un consenso generalizzato: la maggior parte degli interventi pare anzi seguire la propria *ratio* predeterminata che trascura o ignora quella degli altri. Sembra anche difficile trovare un punto d'incontro su un dato semantico di partenza: cinema *della, dalla, per, nella* televisione? O cinema *e* televisione *tout court*, con quella congiunzione palesemente disgiuntiva?
La questione — e tutte le altre conseguenti — benché ormai annosa è più che mai aperta. Non resta che apprezzare la brevità e chiarezza degli interventi, tra i quali quelli di Abruzzese e Cesareo, Moscati e Rondolino, Antonioni e Calzini, Lizzani e Maselli.

Cronache del C.S.C.

Precisazione

Cesare Zavattini ha trovato offensiva la nota redazionale, attribuita a Pier Luigi Raffaelli, che precedeva la sua filmografia apparsa su *Bianco e Nero* (1983, 2).
Vogliamo chiarire che non era assolutamente nostra intenzione circoscrivere il valore e la portata del grande contributo recato da Zavattini alla storia del cinema italiano.
Zavattini desidera anche precisare di non essere stato minimamente a suo tempo interpellato. Esprimiamo a Cesare Zavattini il nostro rammarico riconfermandogli, se ce ne fosse bisogno, la nostra profonda stima.

Visite al C.S.C.

Andrej Tarkovskij ha visitato il C.S.C. durante le riprese dei saggi di diploma degli allievi ed è stato invitato dal presidente del C.S.C. a tenere nel prossimo anno accademico un seminario sul tema: "Che cosa è il cinema? Come si fa? Per chi?".
Hanno, inoltre, visitato il C.S.C. in questi mesi Antonio Maccanico, segretario generale della Presidenza della Repubblica, Nerio Nesi, presidente della Banca Nazionale del Lavoro, Felice Gianani, direttore generale dell'Associazione Bancaria Italiana, Enrico Fulchignoni, presidente del Consiglio Internazionale del cinema e della tv.

Il biennio accademico 1983-1985

Sono oltre quattrocento le domande di ammissione al nuovo biennio accademico. Il bando di concorso prevede 35 posti per i cittadini italiani e 15 per gli stranieri. I corsi di insegnamento sono i seguenti: regia, sceneggiatura, ripresa, scenografia, costume, tecnica del suono, organizzazione della produzione, montaggio e edizione, informazione audiovisiva, film d'animazione.

Attività della Cineteca Nazionale

Nell'attuale fase di rilancio del Centro Sperimentale di Cinematografia gran parte è riservata alla Cineteca Nazionale, che va rinnovando le proprie strutture tecnologiche e ampliando le capacità operative.
Un programma pluriennale messo a punto nei mesi scorsi prevede la graduale pressoché totale conversione di tutti i materiali infiammabili su supporto di sicurezza e,

contemporaneamente, l'arricchimento del catalogo di circolazione culturale che già nel corso del 1983 è passato da 600 a 1000 titoli (per la metà italiani) e comprende inoltre circa 200 "saggi" di diploma degli allievi del C.S.C. degli ultimi 30 anni, tra cui le prime prove registiche di Folco Quilici, Gianfranco Mingozzi, Giuseppe Ferrara, Giovanni Fago, Marco Bellocchio, Liliana Cavani, Silvano Agosti, István Gàal, Veliko Bulajc, Roberto Faenza, Fernando Birri, Emidio Greco, Carlo Verdone, Franz Weisz e molti altri.
L'opera di diffusione e circolazione del patrimonio cinematografico nazionale e straniero svolta dalla C.N. trova pochi riscontri nell'analoga attività degli altri archivi stranieri: nella stagione 1982-83 oltre mille copie di film (limitatamente a quelli di cui la C.N. possiede i materiali di duplicazione) sono state fornite per manifestazioni culturali e non commerciali a circoli del cinema, facoltà universitarie, enti locali, rassegne e festival specializzati. Particolarmente intensi i rapporti con l'estero, tenuti attraverso le Ambasciate e gli Istituti italiani di cultura e le consorelle cineteche straniere: centinaia di film, spesso raccolti in rassegne monografiche per autori o per periodi e "scuole" sono stati inviati in tutte le parti del mondo, dall'America latina alla Svezia, dall'Australia al Giappone, dalla Somalia alla Cecoslovacchia, dalla Francia alla Tunisia al Canada.
Tra pochi mesi saranno in condizione di agibilità i nuovi cellari della Cineteca realizzati nel sottosuolo del C.S.C. a seguito di una progettazione originale e dopo aver superato una serie di difficoltà tecniche, burocratiche e finanziarie. I nuovi cellari, della capacità di oltre 200 mila bobine, pari a 130 milioni di metri di pellicola, sono dotati di apparecchiature elettroniche per lo spostamento delle scaffalature, e di un impianto di condizionamento (0-5 gradi centigradi e 25% di umidità relativa per le pellicole a colori, + 12 gradi e 50% di umidità relativa per quelle in bianco e nero) tale da assicurare condizioni ottimali di conservazione. Analoghe condizioni di sicurezza saranno ottenute per i materiali infiammabili (che non possono essere ospitati nei magazzini sotterranei) mediante la già progettata ristrutturazione dei preesistenti magazzini, la cui ricettività è di circa 30 mila bobine.
È in corso di preparazione un nuovo catalogo ragionato dei film di distribuzione culturale della C.N. Il primo volume, relativo al cinema italiano, sarà pronto nei primi mesi del 1984: seguirà un secondo volume riguardante le cinematografie estere.
Anche quest'anno la Cineteca Nazionale ha dato un proprio rilevante contributo alla Mostra Internazionale del Cinema di Venezia, collaborando alla realizzazione delle rassegne retrospettive: la rassegna dedicata a Elio Petri comprende fra gli altri 9 film forniti dalla C.N. (tra i quali 6 in copie nuove stampate appositamente); per la retrospettiva Clair la C.N. ha messo a disposizione 6 film. Fra gli altri film stampati per l'occasione figurano *A bout de souffle* di Godard e *Marie Chapdelaine* di Duvivier: quest'ultimo, recuperato (nell'edizione italiana) dopo un complesso lavoro di restauro e di *collage* fra più copie infiammabili e incomplete.

Notizie dalla Cineteca Nazionale

Nel corso dell'estate la Cineteca Nazionale ha continuato la consueta attività di collaborazione con manifestazioni culturali in Italia e all'estero.
Fra le principali manifestazioni, ricordiamo l'ormai classica rassegna organizzata nell'ambito della Estate romana sotto l'egida dell'Assessorato alla cultura e intitolata quest'anno "Massenzio sette": la CN ha collaborato prestando, per la parte di proiezioni offerte gratuitamente, 14 film, italiani e stranieri, da classici come *Ottobre* o *L'arrivo del treno* (Lumière), a *La canzone dell'amore*, a *Ladri di biciclette*.
All'estero, la CN ha collaborato, inviando film, foto e schede informative, a due importanti rassegne in America Latina: la prima, dedicata a una retrospettiva di Luchino Visconti, è cominciata in aprile a Bogotà, organizzata dalla locale Cineteca e dall'Istituto italiano di cultura in Colombia; successivamente la rassegna è stata ri-

petuta, con successo e larga eco di stampa, a Buenos Aires e a Montevideo, a cura delle Cineteche argentina e uruguaiana.
Dopo i film di Visconti, la CN ha prestato tredici film a una nuova rassegna, dedicata stavolta al cinema italiano dal neorealismo a oggi, organizzata ancora una volta a Bogotà dalla Cinemateca Distrital e dallo I.I.C.: tra i film inviati *Paisà, Il cammino della speranza* e opere significative del cinema italiano più recente, come il *Decamerone* di Pasolini. Per l'occasione, Ernesto G. Laura, direttore generale del CSC ha tenuto una serie di conferenze nella sede dello I.I.C. di Bogotà.
Altri film della CN sono stati proiettati ai festival di Mosca e di Locarno, nell'ambito, rispettivamente, della retrospettiva di Fellini e dell'omaggio ad Anna Magnani.

Il corso di recitazione

A titolo sperimentale nel 1984 sarà istituito un corso di recitazione cinematografica e televisiva per giovani che hanno già compiuto esperienze nel settore. I posti messi a concorso sono 12 e la direzione del corso è affidata a Giuseppe De Santis.

Lavori di ripristino dei locali del C.S.C.

È stato elaborato uno studio preliminare per la ristrutturazione del C.S.C. che prevede, oltre a interventi prevalentemente di manutenzione straordinaria, ripristini totali di alcuni locali e la ristrutturazione di altri con interventi demolitivi e rifacimenti secondo nuovi schemi distributivi.

Nuove attrezzature didattiche

Sono state acquisite attrezzature per migliorare e aggiornare alcuni dei corsi di insegnamento. Le prime acquisizioni riguardano in particolare le apparecchiature elettroniche e le nuove tecnologie di registrazione sonora.

Il 39° congresso della F.I.A.F.

Si è svolto a Stoccolma, dal 30 maggio al 4 giugno 1983, il 39° congresso della F.I.A.F. (Fédération Internationale des Archives du Film) organizzato dallo Svenska Filminstitute/Cinemateket.
Nel corso dell'Assemblea generale sono state apportate alcune modifiche allo statuto e al regolamento interno, definiti i programmi futuri delle tre commissioni permanenti (preservazione, documentazione, catalogazione) e accolte alcune candidature di nuovi archivi desiderosi di entrare nella Federazione: tra gli altri la Cinémathéque française, che torna all'ovile ventitre anni dopo una infausta secessione. Il Service nationale de la cinématpgraphie di Bois d'Arcy (Francia) e la Cineteca di Grecia sono passati dallo stato di "osservatori" a quello di *full members*. Le votazioni per il rinnovo delle cariche per il biennio 1983-85 hanno registrato la riconferma di Wolfgang Klaue (Berlino Est) a presidente, di Robert Daudelin (Montréal) a segretario generale, di Jan de Vaal (Amsterdam) a tesoriere, di Raymond Borde (Toulouse), Eileen Bowser (New York) e David Francis (Londra) a vice presidenti e di Guido Cincotti (Roma) a vice segretario generale, nonché di Anna-Lena Wibom (Stoccolma) e Eva Orbanz (Berlino Ovest) come membri; Cosmes Alves-Netto (San Paulo) e Hector Garcia Mesa (L'Avana), nuovi eletti, completano il Consiglio.
Nell'ambito del Congresso si è svolto un importante *symposium* sulle nuove tecno-

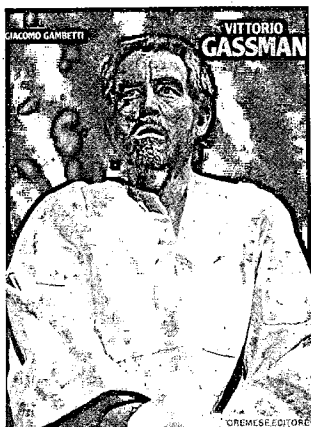
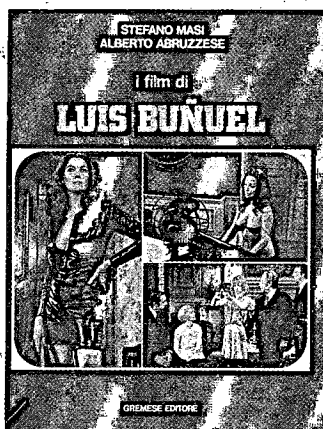
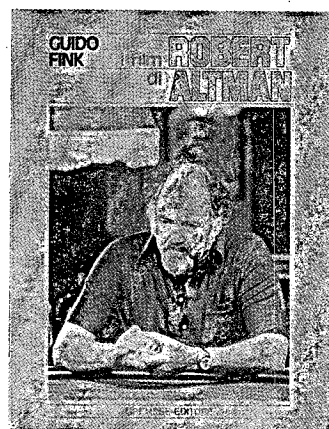
logie per la preservazione delle immagini in movimento. Organizzato dalla F.I.A.F. in collaborazione con la F.I.A.T. (archivi televisivi) ha visto la partecipazione di conservatori di cineteche, di esponenti di organismi televisivi, di rappresentanti delle maggiori industrie del settore, di scienziati e ricercatori. Una serie di dimostrazioni pratiche e di proiezioni illustrative hanno corredato il convegno, i cui atti verranno raccolti in volume.
I prossimi convegni della F.I.A.F. saranno tenuti a Vienna (aprile 1984), New York (aprile 1985), Canberra (1986).

Rettifica

Nel n. 1/1983 la relazione sulla ricerca scientifica «Movimenti oculari e percezione di sequenze filmiche» è stata erroneamente attribuita a A. Angelini e E. Pasquali che ne hanno invece redatto soltanto i punti 2 e 3.1 (Angelini) e 3.2 (Pasquali), mentre autori della relazione nel suo complesso sono i direttori della ricerca stessa Virgilio Tosi e Luciano Mecacci. Il testo è stato pubblicato privo delle illustrazioni e della bibliografia. Ce ne scusiamo con i lettori. Chi fosse interessato alle parti mancanti potrà richiederle alla redazione.

LE STELLE FILANTI

Collana diretta da Claudio G. Fava e Orio Caldiron

L. 20.000

L. 20.000

L. 20.000

L. 20.000

L. 20.000

L. 20.000

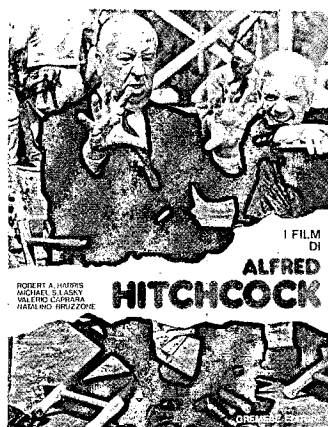
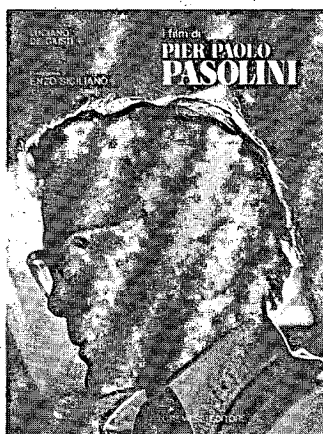
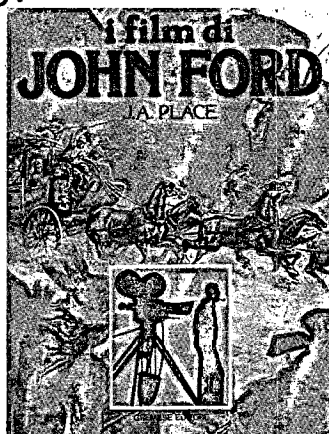
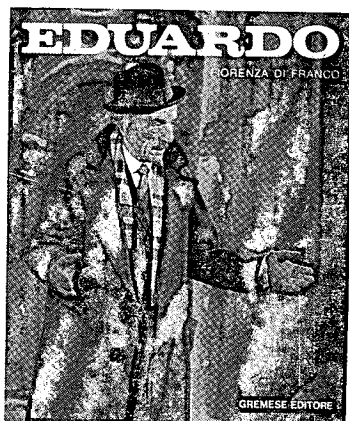
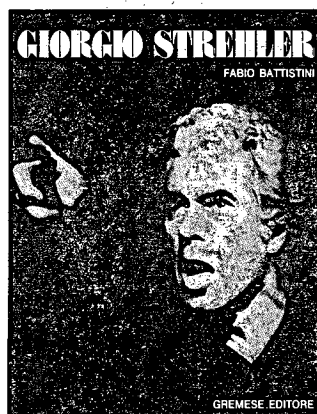
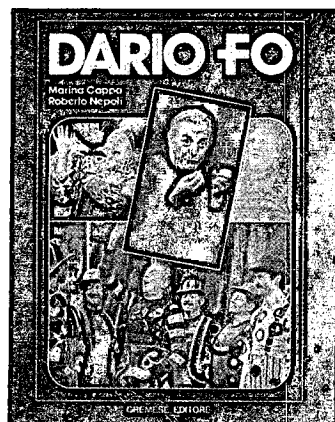
L. 20.000

L. 28.000

NOVITÀ

L. 20.000

Nella stessa collana:

ISA MIRANDA (L. 20.000)
ALIDA VALLI (L. 20.000)
TOTÒ (L. 28.000)
NINO MANFREDI (L. 20.000)
UGO TOGNAZZI (L. 20.000)
CLARK GABLE (L. 20.000)
ALBERTO SORDI (L. 20.000)
MARCELLO MASTROIANNI (L. 20.000)
JOHN WAYNE (L. 20.000)

Summary

When Zurlini Talked About Himself

This is a long and detailed conversation with Valerio Zurlini which took place a few months before his death. The director comments on each of his films one by one, telling anecdotes, recalling various phases of screenplay writing and production, clarifying his relations with his co-workers and expressing judgement on what, in his opinion, cinema is. To the interview is appended a bio-filmography and excerpts from some unpublished screenplays.

The Spielberg-Lucas Model: Re-Inventing Lost Cinema

In the essay on the cinema of Steven Spielberg and George Lucas, the work these two American filmmakers have done up to now is analyzed, with more of a thematic than chronological focus. The reading takes the directors' cultural and social roots, their earliest experiences (not only cinematographic, but adolescent and "human" as well) as its point of departure, to arrive at a definition of the mechanisms and constants that can be seen at work underlying the great success and spectacular exteriors of their films. Their relation to the climate of the new Hollywood in which they began working in the early Seventies, and their development of a conception of film as an instrument that is becoming ever more sophisticated and dependent on computerized imagination (that is, linked to and determined by the enormous impressiveness and importance of special effects), represent the two halves of an identical filmic journey which reaches its culmination in Lucas's *Return of the Jedi* and Spielberg's *E.T.* There follows a "de-montage" of the pieces this cinema is made of, which derive from the most varied sources: Hollywood classicism, Fifties' science fiction, the comic strip tradition, machine culture, television messages, etc.
The essay is furnished with a complete filmography through *Return of the Jedi* and some essential biographical notes on each director.

Hong Kong: Introduction to Genres

To what extent can one talk about a Hong Kong cinema as distinct and distinguishable from the rest of Chinese cinema?
This is the problem the author uses as a strarting point to sketch a first overall portrait of the Hong Kong cinema, rendered more difficult by the lack of a cinematheque and by the fact that an entire patrimony of images is entrusted solely to oral memory.

This essay, without any pretense to synthesis, suggests and important series of indicators regarding the history of the industry, the market, and relations with Chinese cinema; in particular it analyzes the basic structures of the most frequently adopted and most narratively solid genres, and the work on genre undertaken by Michael Hui and Liu Jialiang.

From the Salon to the Soviet: Pre-Revolutionary Russian Cinema

Between 1907 and 1817, a total of 1.716 films were made in Russia; the most knowledgeable Soviet critics hold this intensive output to be an important moment in the creation of the new post-revolutionary cinema. The cinema that preceeded October is a culturally unacceptable phenomenon, bus is recuperable as a fount of technique.

The most important genre of the early years of Russian cinema is represented by the adaptation of literary or theatrical works, legends and songs, historical biographies. Around 1912 melodrama and comedy became the two most successful genres and progressively replaced historical dramas. This essay reconstructs the evolution and transformation of Russian film genres, delineating their characteristics, narrative constatns, characters and influences, and attempts to evaluate the elements of continuity between the cinema that preceeds and follows the October revolution.

Pasolini and the Dialectic of the Unrealizable

The essay's author rereads texts and declarations by Pier Paolo Pasolini to theoretically verify questions such as those about his conception of time, the cinema as a "reproduction" of reality, film as a dimension of death.

Time in Pasolini's cinema doesn't unfold as *progression* from the past through the present towards a future conceived as goal or end. Cultural and anthropological models are found only in an ideal past, from which springs the myth of the Third World and the peasant universe.

In the cinema the possibility of reproducing the real is given by the use of the long take, within which reality expresses itself autonomously. The idea of the cinema as an infinite long take gives every film the possibility of controlling time and death.

The Hows and Whys of the Film Lens

This essay traces the long and complex history of the film lens from the mid-Nineteenth century to the present, emphasizing the most important moments, discoveries and innovations that have transformed and improved the technological capacities of lenses. The historical *excursus* is enriched by detailed technical explanations wich synthetically illustrate the main characteristics of some of the most noted and widely used lenses in the industry, the ones most relevant in film history.